Biblioteca de artă

437

Artă și gîndire

peisajul și estetica

Această carte este rodul unei înțelegeri exacte a raportului semnificativ între **peisaj,** ca natură umanizabilă, și individul uman, ca factor ce se implică în spectacolul universului concretizat și concentrat în peisaj, individualizat ca loc și definit de istorie. O carte a rigorii logice și a semnificațiilor umaniste regăsite în mediul existenței zilnice de un iluminist al secolului nostru — așa cum l-a numit un alt spirit iluminist al acestei vremi, Ion Frunzetti.

DAN GRIGORESCU

Vol. I—II Lei 53

PEISAJUL SI ESTETICA 2 \
UNU 18522 10.00 Lei

Rosario Assunto

peisajul și estetica

Editura Meridiane

Rosario Assunto
Il Paesaggio e l'estetica
© by Francesco Giannini & Figli, Napoli

Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

Rosario Assunto

peisajul și estetica

ARTĂ, CRITICĂ ȘI FILOSOFIE

volumul II

Traducere de
OLGA MĂRCULESCU

Prefață de
DAN GRIGORESCU

Postfață de
VITTORIO STELLA

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1986

Pe copertă:
PIERO DELLA FRANCESCA 1410/20 — 1492
Battista Sforza, ducesă de Urbino,
detaliu din dipticul de la
Galeria Uffizi, Florența

Redactor: VIOREL HAROSA
Tehnoredactor: DOINA ELENA PODARU

Bun de tipar: decembrie 1986
Apărut: 1986
Coli de tipar: 19,333; planșe: 18

Întreprinderea poligrafică Sibiu
Șoseaua Alba Iulia nr. 40
Republica Socialistă România

I
NATURA CA PEISAJ ȘI LIBERTATEA OMULUI

1. Peisajul, orizont al libertății umane. Recunoașterea peisajului ca unitate de natură și cultură ne-a prezentat, la limita sa inițială, o duplicitate de relații cel puțin problematică. Duplicitate a naturii: care ne-a apărut, în peisaj, totodată ca formă și materie a culturii; și duplicitate a culturii însăși, despre care am spus că este, în peisaj, formă față de o natură-materie, și este totodată conținut al unei naturi-formă. Și trebuie să spunem că această duplicitate, mai mult sau mai puțin prevenită, este prezentă în toate discuțiile ce se țes în jurul peisajului: al cărui caracter de producție umană este uneori accentuat, în timp ce alteori dobîndește relief întrepătrunderea omului și lumii sale cu natura: prioritate cuprinzînd, dacă vrem să spunem astfel, natura față de cultura care trece în natură și în natură își dobîndește propria formă. De aici tonul ambiguu, nesiguranța de fond care nu rareori a fost dată pe față în studiile privind peisajul; și care a făcut posibilă o multiplicitate de interpretări, uneori contradictorii, ale unei aceleiași teme, ale unei aceleiași pagini — pînă și ale unei fraze, ca cea a lui Amiel, *peisajul este o stare de suflet*, asupra căreia am fost la vremea cuvenită siliți să ne oprim îndelung.

Nu ne vom întoarce, firește, asupra frazei lui Amiel, asupra nedreptelor învinuiri care au fost rostite în ceea ce îl privește: dacă a fost necesar s-o amintim aici, a fost numai și numai pentru a exemplifica prin ea o modalitate a raportului natură-cultură, în care natura este *formă* și cultura este *conținut* al naturii: și despre această modalitate dealtminteri au adus probe ulterioare recunoașterile istorice asupra cărora ne-am oprit, și care subliniau dobîndirea unuia sau altuia din aspectele peisajului, ca forme în care, rînd pe rînd, se istoricizează ideile estetice ale sublimului și ale grației, sau ale pitorescului; și în ultimul rînd, amintirea exotismului settecentesc și apoi a elenismului în *Hyperionul* lui Hölderlin a limpezit modul cum în aceste achiziții istorice (care fac să treacă în natură o cultură, promovînd la forma culturii un aspect particular al naturii) operează, uneori în manieră decisivă, simțirea morală: care alege un anume peisaj ca proprie imagine devenită imagine a lumii. Și am văzut în sfîrșit, citind, tocmai, unele pagini din *Hyperion,* că natura ca atare, peisajul în esența sa universală (care pentru noi se contrapune non-peisajului, sau anti-peisajului utopiei tehnologice, care cere o lume în întregime urbanizată și industrializată) poate fi prezentată ca scop al repatrierii spiritului uman în sine însuși, pămînt al făgăduinței unde Israel va fi eliberat din sclavia Egiptului, pentru a folosi o frumoasă alegorie din vechiul testament. Acest pămînt al făgăduinței, în secolul al XVIII-lea putea fi nu peisajul în general, peisajul în sine, despre care vorbim acum, ci un anume peisaj diferit de un alt peisaj; Grecia pe care Hölderlin o opunea Nordului; tropicele lui Bernardin de Saint-Pierre, sau Extremul Orient al amatorilor de „chinoiseries": un anume peisaj, însemnînd și anume instituții, peisaj de instituții libere pentru oameni virtuoși, „cetățeni" și nu „supuși". Pentru noi, astăzi, n-ar mai putea

fi însă vorba de un peisaj diferit, și preferabil unui alt peisaj, în același fel în care pentru noi libertatea este și altceva decît libertatea instituțională, este libertatea ființei umane ca scop în sine și pentru sine, față de mecanizarea lumii: de care riscăm să fim reduși la simple rotițe ale unui angrenaj supus celei mai riguroase și inexorabile cauzalități. Pentru noi cititorii lui Huxley și din această cauză doritori ca utopia din *Brave New World* să nu se realizeze (deoarece cu totul altfel decît înveselitoare au fost experiențele pe care am putut să le facem cu anticipație), pentru noi, spun, pămîntul făgăduinței poate fi peisajul în sine, în esența sa generală, pe care am încercat s-o definim încă de la primele rînduri ale cercetării noastre de față — și în acest spirit am citit puțin înainte făgăduința finală din *Hyperion*, imnul său închinat frumuseții pămîntului în natura împrimăvărată: izvoarelor, pădurilor, păsărilor cerului, luminii soră.

Cu ceva mai multă încredere în viitorul tehnologic, cu o mai mare aderență la spiritul tradiției umaniste și la speranțele a cărei purtătoare a fost aceasta, la vremea ei, peisajul ca manifestare a libertății umane în natură a fost dealtfel teoretizat, se împlinesc aproape zece ani, de Joachim Ritter, în concluziile discursului rostit de el la 16 noiembrie 1962, în momentul numirii lui ca rector al Universității din Münster. Peisajul, ca fugă de alternativa între *o filosofie care condamnă civilizația modernă ca exploatare industrială a întregului glob, dezumanizare a umanului* și o sociologie care „nu înțelege civilizația, decît ca realitate artificială de instituții raționale, în sînul cărora în mod progresiv omul va trebui să se înstrăineze de propria sa existență și de lumea care îi aparține ca moștenire a istoricității sale"[1]. În natura *ca peisaj estetic mediat*, Ritter socotește de fapt că societatea însăși, aceeași societate care prin reifi-

carea naturii ar aduce omului libertatea, incită în același timp spiritul să construiască organisme care să țină prezentă și vie bogăția trăirii umane căreia, fără natură ca peisaj mediat estetic, societatea nu i-ar putea da realitate și nici expresie[2]; înaintea acestei afirmații spune că „natura, aparținînd, ca cer și pămînt, vieții pămîntene a omului, devine, sub aspectul peisajului, conținut al libertății: a cărei existență este presupunerea societății, a domniei acesteia asupra naturii adusă la condiția de obiect, și ca atare aservită"[3]. Societatea, cu alte cuvinte, și domnia asupra naturii, presupun o libertate a omului față de natură; și această libertate omul o dobîndește cînd natura se mediază estetic, devenind pentru el, pentru om, peisaj: cînd, prin urmare, omul se îndreaptă către natură fără nici un scop practic, într-o liberă și voioasă contemplare.[4]

Răspunsul pe care Ritter îl dă întrebării despre semnificația unui eveniment istorico-cultural, în cursul căreia *natura ca peisaj și-a făcut drum în conștiința oamenilor alături de natura așa cum o concep filosofia și știința; și spiritul uman s-a simțit constrîns să-și construiască un organism pentru natură în totalitatea ei, socotită ca ceva divin*, începe cu această constatare „Un organism mediant pe care natura îl aduce înaintea noastră nu în concept, ci în sentimentul estetic: nu în știință, ci în poezie și în artă"[5]. Învățatul german străbate din nou desfășurarea acestei întîmplări, cu o cunoaștere sigură, plecînd de la ceea ce pentru el înseamnă momentul inițial, memorabila ascensiune a lui Petrarca pe Mont Ventoux la 26 aprilie 1335, și ținînd cont de paginile fundamentale pe care Burckhardt le-a dedicat sentimentului naturii la Petrarca, în acel capitol al treilea din partea a patra a cărții sale *Civilizația Renașterii în Italia* constituind o referire obligatorie pentru orice cercetare istorică despre peisaj ca obiect estetic.

Și pentru noi este demnă de subliniat aserțiunea lui Ritter după care, atunci cînd sîntem întrebați „de ce poezia și arta reînvie estetic natura pe care știința o conceptualizează în sine însăși, trebuie să lăsăm în urmă izolarea esteticității, pentru a putea concepe natura ca peisaj în baza relației în care esteticitatea se găsește cu societatea și cu natura obiectivată de știință pentru societate"[6].

Peisajul, în sfîrșit, este aspectul estetic al aceleiași naturi care este obiect de cunoaștere științifică și cîmp de acțiune pentru societate: cel care „în știință trebuie să rămînă nenumit, este prezența „naturii în întregime" ca cer și ca pămînt, aparținînd vieții terestre a omului, ca lumea sa naturală, contemplabilă cu simțurile"[7]; „peisajul este natura în totalitatea ei, în măsura în care ea, ca lume „ptolemeică", aparține existenței omului"[8]. Și adjectivul „ptolemeică", folosit aici de Ritter, merită din partea noastră o atenție specială: și pentru că este susceptibilă de aplicații care la momentul cînd Ritter își redacta introducerea la cursul său nici nu se putea bănui măcar; în acel timp neexplodînd încă în toată dramaticitatea sa criza în care oamenii au fost azvîrliți de primejdia unei totale distrugeri a naturii, urmînd acelei atitudini „coperniciene" despre care chiar Ritter scria că din propria concepție a naturii exclude orice interpretare și expoziție estetică, ba chiar nici nu o concepe.

Dar nu vom zăbovi într-o discuție specializată privind teoria lui Ritter, în jurul căruia trebuie dealtminteri să ne învîrtim, el fiind cel care a pus teoretic problema peisajului ca problemă filosofică adevărată și proprie, pentru a fi privită în corelarea sa cu toate celelalte probleme ale filosofiei; și la meritul lui Ritter trebuie să adăugăm și amintirea de circumstanță pe care el o aduce gîndirii lui Carl Gustav Carus (medic la curtea din Dresda, profesor universitar și pictor, solidar,

începînd cu 1818, cu peisagiștii romantici Gaspar David Friedrich și Philipp Otto Runge) de care, singurii ce s-au interesat, în ultimele decenii, au fost unii specialiști ai romantismului german — Oscar Walzel (1918) și Pierre Moisy, în culegerea de eseuri *Le romantisme allemand*, îngrijită de Albert Beguin pentru *Les cahiers du sud* (1949); și același Beguin: care, între altele, în capitolul dedicat lui Carus, în *L'âme romantique et le rêve* (1939) (*Sufletul romantic și visul*) nu se ocupa nici măcar accidental de cele *Nouă scrisori despre pictura de peisaj* unde Carus teoretizase peisajul ca apariție a *sufletului lumii*, „*Weltseele*", care, în 1798 fusese filosofic teoretizat de Schelling, maestrul lui Carus, ca și a lui Crabb-Robinson ce avea să-l însoțească în Italia pe Wordsworth, poetul familiar nouă: și ne este cunoscută nu numai solidaritatea ideală între Coleridge și Schelling în ceea ce privește concepția filosofică a naturii, dar și admirația care a avut-o pentru el Constable, istoric al picturii de peisaj(în cele șase conferințe de la Hampstead, 1836, de la care au rămas numai notele pregătitoare) și pictor care în mai 1819 își expunea astfel, într-o scrisoare adresată soției sale, concepția despre natură pe care își întemeia propria poetică de artist: „La fiece pas pe care-l fac, pe fiecare obiect asupra căruia îmi îndrept privirea, mi se pare că aud rostindu-se lîngă mine sublima expresie a Scripturii: *Eu sînt învierea și viața*"[9].

Alte puncte din Tratatul lui Ritter pe care trebuie să le socotim folositoare înaintării studiului nostru sînt apoi, și firește nu de mică importanță, constituirea naturii în peisaj, ca orizont pentru libertatea oamenilor, și constatarea că natura devine peisaj prin opera spiritului teoretico-literal: „Natura ca peisaj este rod și produs al spiritului teoretic"[10]. Este o constatare căreia îi conferă o validare de prestigiu multe dintre textele cu care am încercat

să documentăm cercetarea noastră. Texte demonstrînd efectiv cum peisajul, chiar atunci cînd natura se prezintă în el în stadiul cel mai sălbatic și mai necultivat, înainte de orice transformare operată de ingeniozitatea umană, ar fi, ca subiect de apreciere estetică, o descoperire la care omul ajunge privind natura cu gustul propriu: care este totdeauna gustul unei culturi (nu numai artistice, ci filosofice, științifice, politice, religioase); și fiece descoperire estetică de noi peisaje tinde la rîndul său către o nouă dezvoltare a gustului și a culturii.

Dacă constituirea naturii, în peisaj, ca orizont pentru libertatea umană, comportă, pentru noi, libertatea naturii însăși, chiar în măsura în care omul se cufundă în ea eliberat de orice intenție practică (de acord, în această privință, cu concepția expusă de Ritter), a doua constatare clarifică acea parte a recunoașterii noastre teoretice potrivit căreia natura este forma în care trece cultura noastră devenind conținutul ei. Dar chiar în măsura în care devine conținut al naturii, cultura consacră, spunînd astfel, imaginea în care se prezintă natura și eliberează natura eliberîndu-ne pe noi înșine, chiar în momentul cînd clarifică estetic natura, constituind-o ca peisaj; și astfel emancipează natura din acea condiție servilă în care o înlănțuie considerarea utilitară: dezrobind-o totodată de determinismul cauzalistic căruia natura în toate aparițiile sale îi este supusă în viziunea, ca să spunem așa, copernicianã, care este în mod obligatoriu viziunea științei. Dealtminteri, adjectivele *ptolemaic* și *copernician*, de care Ritter se slujește metaforic, pentru a distinge natura ca peisaj de natura ca obiect de studiu științific, nu rezultă șocante, dacă am ține seama că însuși Ritter face de mai multe ori apel, în scrierile sale, la *Critica puterii de judecată* a lui Kant; un text pe care-l putem aminti aici tocmai pentru că trecerea de la concepția

mecanicistă a naturii la cea finalistică teoretizată în *Critica judecății teleologice* (trecerea făcută posibilă de *Critica judecății estetice*), poate fi definită metaforic ca o recuperare a viziunii ptolemaice a raportului între om și natură, în unicul mod posibil pentru Kant, și pentru noi după Kant: în termenii de judecată reflectînd universal subiectiv și nu de judecată determinantă, constitutivă a obiectului ca obiect cunoscut.

Libertatea teoretică a naturii, așadar, cînd noi cei care trăim în ea, o considerăm nu ca pe un conținut de cunoaștere științifică, ci ca pe o formă în care se încarnează simțul nostru estetic; simț-estetic care, încarnîndu-se în prezența naturii și caracterizînd-o, o face refractară instrumentalității și consumului: îi conferă libertatea a ceea ce *e* și nu *slujește*, și cere să fie recunoscută și să fie sărbătorită ca *existență*, nu ca simplu *instrument*. Și dacă natura *în care* sîntem și la care participăm, trăind în ea și trăind-o, fiind noi înșiși natură, este *existență*, în constituirea sa ca peisaj, și nu *instrument*, noi înșine, în măsura în care sîntem în ea și în ea trăim, sîntem *existență* și nu *funcție: voci trăind armonizate în melodia naturii*, pentru a folosi cuvintele pe care Hölderlin le scrie în finalul din *Hyperion*. Om liber este omul care trăind în peisaj — în natura ce se constituie pentru el ca peisaj, natură liberă în contemplație: nu supusă mecanismului cauzalității și nici măcar expusă exploatării utilitariste — se simte pe sine însuși în centrul peisajului. Se simte pe sine, în centrul peisajului, participant la peisaj și nu simplu spectator; și simte natura, pe care el o descoperă și se bucură de ea ca peisaj, de parcă ar fi fost în cele din urmă rînduită pentru plăcerea lui, în sensul în care, tocmai, în a treia *Critică* a lui Kant, judecata estetică îl introduce în judecata teleologică. În acest fapt de a te simți în centrul peisajului, subiect care descoperă peisajul, omul recuperează poziția ptolemaică: în această recuperare compensînd non-libertatea existenței sale *copernicіane*, a existenței sale parte a unui mecanism cauzal universal. Și această libertate teoretică a omului în peisaj, a omului contemplînd estetic peisajul, este condiția către libertatea practică a omului care în natură nu se supune finalismului interesat al *praxis*-ului (și tocmai acel *Zweckmässigkeit ohne Zweck*, *finalismul fără scop*, poartă cu sine, în concepția kantiană, judecata reflectîndă de la estetică la teleologie...) descoperă și se bucură de libertatea propriei existențe, ca specie și individ totodată. Libertate a omului, a fiecărui om, ca *existență*, și nu ca *funcție;* libertate a omului care se descoperă și se recunoaște în natură: care este liberă în măsura în care devine, în contemplație, pentru om, peisaj. Libertate a naturii contemplate de om (liberă, în măsura în care e contemplată), și libertate a omului contemplator al naturii: a omului care, în chiar existența lui contemplatoare (în sensul care de acum înainte ar trebui să ne fie familiar; contemplație ca operațiune totală: incluzînd sentimentul vital și gîndul care gîndește viața), este liber față de condiționarea cauzală și instrumentarul utilitar. Dar libertatea omului-contemplator este libertatea *în natură:* libertate care chiar în aceeași clipă cînd contemplă natura, o obiectivează; și se configurează pe sine drept o libertate *în fața* naturii: astfel că, în contemplație, constituirea naturii ca peisaj face posibilă libertatea omului. O face posibilă, spunem, ca libertate care nu este numai contemplație în care omul s-ar simți liber în măsura în care el însuși este parte a acelei naturi a cărei libertate este afirmată de plăcerea estetică cu care el o contemplă, ci libertatea care este și un fapt — pentru că acesta este un rezultat invulnerabil la care ajunge cel care ar citi prelegerea lui Ritter cu toată atenția cuvenită. Chiar în plăcerea

contemplației, natura se constituie în fapt ca obiect-pentru-om, care își trăiește propria libertate: libertate a propriei existențe în natură, dar și libertate a faptului de a sta el însuși în fața naturii. Dincolo de libertatea în contemplație, dar în contemplația care constituie peisajul ca orizont de libertate, libertatea își capătă conștiința de sine ca o posibilitate nedeterminată și necondiționată de a crea: de a crea asumîndu-și ca obiect propriu chiar aceeași natură pe care contemplația a obiectivizat-o așezînd-o în fața omului: pentru care, de acum înainte, natura este materia căreia îi va da noi forme prin activitatea lui proprie de meșter[11].

Omul își descoperă așadar în peisaj propria libertate ca libertate *a* naturii cu care el, în contemplația estetică, se simte identificat; dar conștiința acestei libertăți îl face să divorțeze, ca să spunem astfel, *de* natură: provoacă o sciziune între om, subiect liber, și natura ca obiect al libertății al cărei titular de acum înainte omul se știe investit ca de o domnie asupra posibilului. Libertatea cucerită în contemplație se configurează ca un meșteșug de exercitat în însuși orizontul care a făcut posibilă libertatea; de exercitat, spunem, asupra naturii. Este vorba să vedem acum în ce mod exercitarea acestei libertăți de meșteșugar s-ar concilia cu libertatea naturii contemplate; cu existența, adică, a peisajului ca libertate a naturii, care la rîndul ei a făcut posibilă libertatea omului considerat în existența sa și nu, simplu, în funcționalitatea acțiunii sale. La acest punct, problema se pune ca recunoaștere a peisajului în măsura în care acesta, de la orizont al libertății, devine produs al libertății înșăși. Și este prin urmare vorba de a lămuri celălalt aspect al raportului natură-cultură în constituirea peisajului: întrucît, dacă peisajul, ca orizont al libertății umane, este natura devenită formă a culturii care s-a întrepătruns în ea, despre peisaj trebuie să spunem că este

și natură căreia cultura i-a dat o formă, modelînd-o, în exercițiul libertății umane, ca libertate de meșteșug, libertate care se împlinește într-o praxis.

2. Libertatea lui Prometeu și agonia peisajului. Distincția între peisaj ca orizont pentru libertate și peisaj ca produs al libertății este, firește, o distincție pe care o putem institui numai în mod abstract: peisajul, așa cum ne rezultă nouă (peisajul care se constituie ca obiect estetic în măsura în care noi îl trăim trăind în el, și contemplîndu-l contemplăm și sentimentul nostru de *a trăi* peisajul *trăind* în peisaj), este totdeauna orizont pentru libertatea noastră și în același timp produs al libertății noastre: un prim act căruia îi este proprie recunoașterea estetică a uneia din figurile pe care natura ni le arată ca ambient în care trăim: instituționalizarea, cum am văzut, a *unui* peisaj, ca nou orizont cîștigat pentru libertate. Ca istorie a constituirii progresive a naturii în orizont pentru libertatea noastră ar trebui, așadar, să se configureze orice eventuală istorie a peisajului ca obiect estetic — orice tentativă de a rîndui și de a expune în manieră organică procesul din care am căutat să individualizăm unele puncte nodale și pe care Ritter le-a reconstruit concis, luîndu-și ca model, cum am văzut, concepția lui Burckhardt, care identifică în Petrarca și Enea Silvio Piccolomini pe cei dintîi susținători ai peisajului ca frumusețe. Dar o astfel de recunoaștere istorică ne-ar arăta că omul, descoperind un peisaj, și-ar apropria prin el natura, și ar interveni în mod activ în procesualitatea naturii; întrucît peisajul, cum am spus, este totodată orizont pentru libertate și produs al libertății: manifestarea libertății noastre ca posibilitate nelimitată, și un posibil realizat al libertății umane care în el se definește ea însăși, autolimitîndu-se. Și va fi poate necesar, în această privință, să disociem problema cri-

ticii de cea a achiziționării, care condiționează critica, dar nu se epuizează în ea nici n-o epuizează: locul scrisorii lui Petrarca către Dionigi da Borgo San Sepolcro, a unor pagini din *Comentariile* lui Enea Silvio, face parte din documentele de critică protoumanistă și umanistă a peisajului, mai curînd decît din documentele teoretice a unei achiziționări a peisajului ca orizont și totodată produs al libertății umane.[12] Va rămîne neclintită, în orice caz, constatarea că primul mod, pentru om, de a-și exercita în natură propria libertate constă în aproprierea estetică ce intervine mediat, de cum se constituie natura în orizont pentru libertatea umană: peisajul, cum spune Ritter, estetic mediat. În aproprierea naturii nu ca simplu obiect al sentimentului vital, ci ca obiect al unei contemplații care se bucură de natură și de sentimentul vital suscitat de trăirea noastră în natura ca peisaj. Este momentul *descoperirii*, care, ca atare, este și exercițiu de libertate: o realizare a posibilului, în acea natură care se constituie ca orizont pentru libertatea noastră. Libertatea umană, de fapt, chiar în momentul în care se afirmă teoretic, acționează ca stăpînire asupra posibilului; și întîiul său act este descoperirea naturii ca orizont în care dobîndește conștiință de sine. Descoperire a naturii nu ca descoperire a naturii în general, ci a acestui sau acelui aspect al naturii ca sursă de plăcere estetică. La această descoperire concurează în mod egal poeții și oamenii de știință; pictorii și călătorii care se aventurează din rațiuni literare sau mercantile sau religioase sau politice în ținuturi puțin frecventate. Descoperirea estetică a unui peisaj natural este aici o manieră de a sustrage natura propriei sale brutalități străine omului, o umanizare a naturii; pecetea acelei concilieri și armonii între om și natură celebrată încă din antichitate în mitul lui Orfeu. Chiar și omul de știință descoperitor de noi peisaje este așadar moștenitor al lui Orfeu asemenea

poetului și pictorului: Alpii după de Saussure, deșerturile după Humboldt, nu sînt mai neospitaliere și vrăjmașe omului, care, în ele, a recunoscut noi aspecte ale frumuseții lumii. Și fără această descoperire estetică, care a domesticit natura sălbatică și a constituit-o drept orizont pentru libertatea omului, n-ar fi fost cu putință ca omul să intervină cu propria sa acțiune de transformare a deșerturilor în pămînturi producătoare de bogății, de căutare a unor moduri de existență fericită lîngă stînci și ghețari, fericire pe care lumea, în viața de toate zilele, nu o admite. Dar știm că prețul acestor intervenții poate fi și moartea frumuseții altădată descoperite; ceea ce are drept consecință necesitatea de a umaniza și îmblînzi din punct de vedere estetic nu numai lumea naturii, ci și lumea tehnicii care intervine să distrugă natura. Necesitatea, spunem, de a restitui lui Orfeu teritoriile cucerite de Prometeu. În chiar același moment în care ne dăm seama că Prometeu l-a exilat pe Orfeu, și simțim nevoia de a-i restitui lui Orfeu un pămînt pe care Prometeu îl stăpînește de acum într-un mod de necontestat, descoperirea noastră coincide cu constatarea morții, sau cel puțin a unei agonii a peisajului. O agonie care ar putea fi fără remediu, dacă n-am reflecta asupra paradoxului libertății umane: care riscă să se sinucidă atunci cînd, exercitîndu-se ca libertate de acțiune, ca praxis distruge orizontul însuși în care a devenit posibilă[13]. Distruge, adică, peisajul ca natură estetic mediată (să folosim încă, deliberat, această locuțiune a lui Ritter, de ale cărui concluzii dealtfel începem să ne distanțăm): natura pe care orice om o trăiește într-o mulțumitoare contemplație și nu ca intenție ce urmărește de a o schimba *în altceva*. În contemplație, de fapt, omul este liber; libertatea fiind tocmai simțămîntul finității noastre, acea finitate prin care fiecare din noi e cel care e, și nu altul, ca o finitate care se proiectează în infinit rămînînd ea în-

săşi şi configurîndu-se chiar ca o individualizare a infinitului[14]. Şi această libertate cere un orizont în care să se poată afirma: un orizont în care omul, omul singur în individualitatea sa, simte şi se bucură de propria-i prezenţă nu ca *funcţie*, ci ca *existenţă;* prin ceea ce *este* el, şi nu prin ceea ce *face* el. Acest orizont este orizontul lui Orfeu, domeniul contemplaţiei estetice: în care omul este eliberat de finalismul utilitar, de acţiunea interesată; şi lumea în care este, lumea pe care o contemplă contemplînd în ea propria-i libertate ca într-o oglindă luminoasă care o reflectă intensificînd-o, este prezentă în sine însuşi şi pentru sine însuşi; ca un scop în sine şi nu ca un efect al unei cauze, sau mijloc pentru un ţel de atins îngenunchind lumea, şi pe noi care acţionăm în lume, în faţa legilor inexorabile ale cauzalităţii mecanice. Orizontul finalismului utilitar, unde lumea în care sîntem, şi propria noastră existenţă în lume este mijloc pentru un scop, acest orizont, în care cauzalitatea mecanică domină necontestat, şi nimic nu are în sine valoare, ci totul e *pentru altceva*, este orizontul lui Prometeu, orizontul *praxis*-ului: care, trăgîndu-şi originea dintr-un act de libertate *în* natură, se comportă ca libertate *în faţa naturii;* şi sfîrşeşte prin a deveni libertate *împotriva* naturii: libertate de a stăpîni natura şi de o a distruge ca obiect de contemplaţie estetică, ca peisaj; în peisaj distrugînd însuşi orizontul originar propriu, şi prin urmare sacrificîndu-se pe sine însăşi ca libertate a existenţei, autofinalism al omului şi a lumii, mecanicităţii cauzale, a acţiunii. Este concluzia inevitabilă a procesului de industrializare totală şi de totală urbanizare ce se înfăptuieşte astăzi pe glob; şi orbirea scriitorilor progresişti care au făcut apologia, în aceste ultime decenii, şi încă o fac, a *raporturilor de viaţă de tip metropolitan* (dar este şi orbirea sociologilor şi urbaniştilor, oricare ar fi

culoarea lor politică, care punctează toate resursele lor de speranţă şi de talent pe harta utopiei tehnologice şi a culturilor mecaniciste) îşi are rădăcina într-o noţiune reductivă a libertăţii. Să spunem, în concepţia care identifică întru totul libertatea cu libertatea lui Prometeu: libertatea *în faţa naturii*, care se comportă ca o libertate *împotriva naturii;* libertate, spunem, de a acţiona ca *eliberare de existenţa* antecedentă acţiunii, şi aşadar ca *negare a existenţei* care este presupusă de acţiune şi acţiunii îi este subiect şi obiect în acelaşi timp. Negare a existenţei ca om contemplator şi ca natură contemplată: ca om care contemplînd natura descoperă în ea orizontul propriei libertăţi (peisajul), şi ca natură care, ca obiect de contemplaţie se constituie, pentru om, ca finalitate şi nu necesitată şi nici instrumentală: finalitate în sensul kantienei *Critici a puterii de judecată,* care, la o teoretizare filosofică a naturii ca peisaj aduce, pentru cel care o citeşte meditînd intenţionat asupra ei, mai multe sugestii decît s-ar putea bănui cunoscînd-o numai prin istoriile filosofiei.

De această contradicţie şi-a dat seama, în zilele noastre Lewis Mumford. Şi însuşi Marcuse: care, între altele, atribuindu-şi (la cîţiva ani după Mumford, şi fără să-l amintească), contrapunerea lui Orfeu şi Prometeu, a hibridat, ca să spunem aşa, figurile lui Orfeu şi a lui Narcis: cu riscul de a pierde din vedere natura ca orizont de libertate; retrogradînd libertatea la un nivel anterior contemplaţiei naturii, la nivelul unei pure şi dezordonate instinctualităţi. Merită însă amintit că din apologia marcusiană a lui Narcis poate avea valoare o indicaţie nu cu totul explicită în textele sale: indicaţia naturii ca loc şi obiect totodată a unei contemplaţii care este şi autocontemplaţie, din partea omului, a lui ca natură-în-natură: oglinda apei, element constitutiv al peisajului, loc în care omul îşi descoperă propria imagine ca imagine a unei libertăţi ante-

rioare acțiunii interesate și mecanizate, și pe care aceeași acțiune trebuie să o domine în final. Dar aici pe noi nu ne privește o exegeză a metaforelor marcusiene. Trebuie mai degrabă să citim alți autori; și să relevăm (este o constatare pe care altădată am avut ocazia s-o facem) cum între textele citate din scrierile publicate și din cele postume ale lui Vittorini eseistul, cititorul pasionat și foarte atent, așa cum a fost el pînă-n ultima clipă, lipsește, tocmai, Lewis Mumford, care, în cele două figuri mitologice ale lui Orfeu și Prometeu a emblemetizat, dacă putem spune astfel, paradoxul libertății umane: care se neagă pe sine însăși chiar în momentul în care folosește violența pentru propriul obiect și răstoarnă orizontul în care s-a afirmat. Lipsește Mumford; și lipsește Ruskin; care și-a dat seama cel dintîi, chiar din epoca paleotehnică, de pierderea de sine pe care libertatea omului, ca libertate a unei acțiuni antitetice contemplației și negatoare a acesteia, o aduce chiar atunci cînd se exercită ca violență asupra naturii și distrugerii naturii. Ca o acțiune *împotriva naturii*, al cărei rezultat inevitabil este, tocmai, nimicirea peisajului.

Această ambivalență a libertății umane în fața naturii nu datează numai de astăzi: în orice epocă ea a tulburat moraliștii; și se știe că de multe ori a fost confruntată în interpretarea unor mituri ca titanomahia, Turnul lui Babel, păcatul originar — preavestită în zilele noastre cea care la vremea sa (secolul nouă) a fost formulată drept păcatul originar de către Ioan Scotus Eriugena, în cartea a noua a tratatului, *De divisione naturae:* cu o pagină recunoscută de curînd drept primul text, poate, unde se teoretizează dezinteresul contemplativ în măsura în care se contrapune activității practice[15]. Dar sarcina noastră se încheie, aici, într-o recunoaștere precisă a liniei subtile care trece prin lăuntrul libertății în momentul său de acțiune, ca libertate în fața naturii: linie,

spunem, dincolo de care libertatea se confirmă și promovează ea însăși, în timp ce se autodistruge de cum depășește această linie. Și cum știm că libertatea omului *în fața* naturii este condiționată de libertatea omului *în natură*, care în natura constituită pentru om ca peisaj își are propriul orizont de posibilități, putem spune că libertatea omului cu atît crește din ea însăși cu cît constituirea sa ca libertate de acțiune, libertatea lui Prometeu, nu numai că nu distruge orizontul propriei posibilități ca libertate a lui Orfeu (natura ca peisaj), ci receptînd natura ca materie a propriei acțiuni, îi imprimă forma proprie, o modelează estetic. Acțiunea omului, spunem, în măsura în care este astfel încît cu propria-i *praxis* nu distruge natura ca peisaj, ci o metamorfozează, provocînd tranziția de la un peisaj la alt peisaj; acea *praxis* a acelui *homo faber* avîndu-și explicația în libertatea lui Prometeu, în măsura în care nu neagă propriul orizont originar, peisajul libertății lui Orfeu, ci-l produce, receptînd natura ca materie căreia cultura îi dă formă. Este ceea ce s-a întîmplat mereu, pînă în momentul industrializării definitive, a urbanizării totale; al căror presentiment, fiecare în felul său, încă din timpul industrializării debutante și a urbanizării parțiale, l-au avut oameni ca Ruskin în Europa, Edgar Poe și Henry Thoreau în America de Nord. Problema este dacă și cum se poate aduce Orfeu în regatul lui Prometeu (repet această metaforă pentru care îi sînt îndatorat, și nu de astăzi, lui Mumford); este o problemă pe care atunci nu putem și nici nu trebuie s-o înfruntăm *hic et nunc* — chiar dacă este o problemă căreia, nimeni, trăind prezenta cotitură a secolelor, nu i se poate sustrage. Singura contribuție care o poate aduce justei formulări a acestei probleme o tratare speculativă despre peisaj, constă în a închina cea mai atentă cercetare teoretică naturii modificate de acțiunea umană, în configurarea sa ca nou peisaj: un ori-

zont ulterior pentru libertatea omului. Recunoscînd, spunem, felul cum acțiunea prin care cultura imprimă naturii propriile forme, ea ar fi produs, de-a lungul mileniilor, noi imagini ale naturii ca atare. O recunoaștere, în sfîrșit, a peisajului natural ca atare, care nu este numai descoperire, ci producție a omului. Și această recunoaștere trebuie s-o efectuăm acum.

3. Omul, meșteșugar al naturii. *„Așa precum a-și feri de mare / Ogoarele lor joase și fecunde, / Flamanzii diguri fac de apărare, // Sau cum pe malul Brentei, dar mai scunde / Vezi ziduri vechi de padovani zidite, / Ca Alpii dezgheți să nu-i inunde, // Și pe aici se văd, de fum cernite, / Un brîu de ziduri negre și bizare, / Ori de cel Drept, ori de cel Strîmb croite“*[16]. Tuturor cititorilor *Commediei* le sînt familiare aceste imagini în care Dante expune două intervenții ale omului care, pentru finalități practice, își construiește propriul peisaj și transformă natura exercitînd asupra ei acea libertate de care însăși natura, în constituirea ei în obiect de contemplație ca peisaj, l-a făcut conștient; și dacă revin imperios memoriei oricui se apucă să reflecteze asupra acțiunii umane în măsura în care aceasta nu *distruge peisajul* ci *construiește peisaje*, aceasta se întîmplă pentru că cele două exemple amintite din Dante sînt, se poate spune, paradigmatice, din punctul nostru de vedere, pentru că indică două instituții peisagistice verificabile și acum în mod experimental: digurile Țărilor de Jos, și stăvilarele pe care le ridicau încă din acele vremuri satele și orașele și Castelele din Veneto ca pavăză împotriva apelor umflate ca urmare a dezghețului alpin. Nu ne vom opri la al doilea din aceste exemple (uscatul venet, la care de multe ori ni s-a întîmplat să ne referim), decît atît cît va fi necesar ca să amintim cum în acea regiune italiană silita și impusa industrializare și urbanizare fac să dispară pînă și urmele producției umane ce altădată puneau de acord în sine libertatea lui Prometeu și cea a lui Orfeu, ba chiar întemeietoare a unui nou peisaj, ulterior orizontului de libertate, în natura modificată de om. Un exemplu peremptoriu, în ultimă analiză, al crizei interne în care libertatea pe care o vom numi prometeică, libertatea de acțiune, riscă de a se autosuprima ca libertate, întemnițînd omul în acțiunea sa denunțată la vremea lui de Hölderlin: acțiunea omului înjumătățit ca atare, redus la o funcție pur și simplu — *„Handwerker siehst du, aber keine Menschen . . .“*, *„Aici vezi meșteșugari, dar nu oameni . . .“* — care în utopia tehnologică (despre care malurile Brentei, așa cum sînt astăzi, schimbate față de vremea în care Dante le descria zăgazurile, și în împrejurimile lor, oferă o anticipare a ei destul de instructivă) devine condiție a *Lumii Noi* descrise de Huxley: unde libertatea de acțiune a omului s-a emancipat complet față de natură, condiționînd artificial copii produși în serie în laboratoare, după funcția pe care vor trebui s-o exercite — „out of the realm of mere slavish imitation of nature into the mere interesting world of human invention“: „în afara cîmpului celei mai servile imitații a naturii pentru a intra în cel, mult mai interesant, al invenției umane“[17].

Să nu pară hazardată această trecere de la prezenta metamorfoză tehnologică a regiunii venete (despre care am citit la timpul potrivit o fericită descriere în scrisorile settecentești ale Doamnei Du Boccage), la cumplita viziune a unui viitor în care omul va fi un produs de serie, predestinat și condiționat sub toate aspectele: *„We decant our babies as socialized human beings, as Alphas or Epsilons, as future servage workers or future . . . Directors of Hatcheries . . .“* — *„Noi, dealtfel, îi predestinăm și îi condiționăm. Pritocim copiii noștri sub*

forma de ființe vii socializate, ca tipi Alpha sau Epsilon, viitori . . . Directori de Incubatoare . . ."[18] Orizontul în care peisajul este substituit zi de zi de un sistem de instalații industriale, este un orizont în care condiția umană poate progresa, din punctul de vedere al lui *a avea:* dar din punctul de vedere al lui *a fi,* oamenii își pierd aici complet propria libertate, în măsura în care bunăstarea lor este în întregime legată de funcție; și funcția, cînd a identificat în sine omul, fără rămășițe, îl reduce la un produs de serie: nici mai mult nici mai puțin de felul în care sînt de serie ustensilele de care se slujește, casele în care locuiește, obiectele ornamentale de care se înconjoară; și pînă și florile și plantele de material plastic: care sînt lipsite de viață și nu au individualitatea fasolei, asupra căreia ne-a atras la vremea lui atenția Carlo Antoni.

Dar nu s-a spus că libertatea lui Prometeu, acțiunea sub care omul transformă liber natura, ar trebui în mod necesar să ajungă la ținuturi atît de dezolate și dezolante: asta se întîmplă numai și numai cînd acțiunea se îndreaptă *împotriva* naturii, și din lumea inventivității umane face o lume care se opune lumii naturii, o lume ostilă naturii — întocmai ca lumea pe care, în primul capitol al romanului lui Huxley, domnul Foster o înfățișează Directorului Centrului de Condiționare Socială și vizitatorului pe care acesta îl însoțește în turul diferitelor secții. Ceea ce ne pregătim acum să studiem este, dimpotrivă, acțiunea care, așa cum am spus nu demult, modifică natura *producînd peisaje,* în loc *să distrugă peisajul;* și menține astfel deschis omului (la urma urmelor: ei înșiși) orizontul originar de libertate. Un exemplu foarte vechi al acestei acțiuni producătoare de peisaje și nu distrugătoare de peisaj l-am găsit în terținele în care Dante descrie stăvilarele Brentei, digurile din Țările de Jos. Dar exemplul Flandrei și Olandei, mai ales cel al Olandei,

poate fi peremptoriu, și astăzi chiar: la urma urmelor, corespunde întrutotul adevărului ce se citește într-o publicație oficială apărută sub îngrijirea Serviciului Guvernamental Olandez de Informații în 1962 — *„Nous sommes en général assez fiers de notre sol car c'est en grande partie notre propre ouvrage". („Sîntem în general foarte mîndri de solul nostru căci în mare parte este opera noastră")* — unde, cu ajutorul graficelor și planurilor inteligibile chiar și pentru cel care are prea puține aptitudini pentru topografie și cartografie, se explică felul în care *regiuni întinse ale teritoriului olandez așa cum apare în zilele noastre sînt rezultatul unei lupte seculare împotriva apelor și felul în care posibilitatea de locuire a unor și mai mari întinderi este condiționată de un ingenios sistem de diguri și de un regim hidraulic foarte perfecționat*[19]. Am putea recomanda lectura acelui opuscul oricui ar vrea să învețe cum menținerea, în etapa industrială, a peisajului ca orizont pentru libertatea umană nu este numai o problemă teoretică, apanaj exclusiv al acelor pierde-vară care după judecata unor oameni politici de-ai noștri ar fi profesorii de estetică, ci o exigență care preocupă, în Olanda, legislatori și guvernanți[20]; și de altminteri parcul național Hoge Veluwe din Otterloo (1935), Het Nederlands Openluchtmuseum din Arnhem (1912) nu sînt exemple izolate: dimpotrivă, pot fi considerate modele de sistematizare ambientală, în care prezența peisajului ca orizont originar al libertății umane (și Muzeul în aer liber din Arnhem, Openluchtmuseum, dovedesc activitatea oamenilor încă de la originea modelării peisajului olandez), poate fi o garanție a obiectului cercetărilor particulare, fondatoare a unor tehnici potrivite și a unor priceperi prin care să se poată disciplina dezvoltarea a ceea ce am definit ca acțiune prometeică a omului: a cărei spontaneitate nu necesita vreo disciplină înainte de

a veni ceasul industrializării și urbanizării totale.

O atestare a acestei spontaneități care, intervenind în natură, o preschimbă în peisaj, creînd de-a dreptul *ex novo* propriul orizont al libertății contemplative și zeloase, o putem găsi într-un ghid vechi care descrie opera omului, creator de peisaje în pămînturile cucerite mării, așa cum reieșea ea în prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Astfel, în provincia Olandei septentrionale: *„Une partie de ce pays, et peut-être le pays entier est appelé Waterland ou Pais d'eau . . . [. . .] . . . Aussi y-a t-il un trés grand nombre de petits lacs. On en a mis quelques uns à sec, comme . . . [. . .] . . . le Zijp și Schermeer, qui sont à présent des terres de grand revenu, et où on a bâti de belles maisons et cultivé d'agréables jardins. Il y a des digues admirables et surtout celle de Médemblijck. Elles sont faites d'une matière que la mer jette sur ses bords; fournissant ainsi elle-même aux hommes des armes pour les garantir de sa fureur et comme des entraves pour arrêter la violence de son mouvement, et la resserrer dans ses bornes . . .“*[21]. *„O parte din această țară, și poate chiar țara întreagă este numită Waterland sau Țara apelor . . . [. . .] . . . Tot astfel există un mare număr de mici lacuri. Unele au fost secate, ca . . . [. . .] . . . Zijp și Schermeer, care în prezent sînt pămînturi foarte mănoase, și pe care s-au construit case frumoase și s-au plantat grădini plăcute. Există diguri admirabile și mai ales cel de la Médemblijck. Sînt construite dintr-un material pe care îl azvîrle marea; furnizînd astfel ea înșăși oamenilor armele pentru a-i apăra de furia ei și ca obstacole pentru a stăvili violența mișcării ei, și a o restrînge între hotarele ei . . .“).* Și în descrierea împrejurimilor orașului Alkmaar, capitala Olandei septentrionale, același ghid vorbea despre digurile pe care negustorii florentini întorși din Flandra probabil

le-au descris pe atunci concetățeanului lor Dante Alighieri: *„À quelques lieues de cette ville sur le rivage de la mer du Nord on trouve la Hontsbos, où il y a des Digues și fortes qu'on est surpris de les voir. Aussi est-ce en cet endroit-là, où la mer fait ressentir sa plus grande violence, et qu'elle semble faire ses plus grands efforts pour entrer dans la Hollande, et pour la submerger. On ne s'est donc pas contenté d'y faire une simple levée, comme ailleurs, on en a fait une double, afin que si la première venoit à se rompre, cette seconde arrêtât le cours de l'eau, et donnait le temps de reparer la première. De là on peut . . . [. . .] . . . se rendre à Schagen. Cette dernière Place est un beau Bourg situé dans des fort bonnes terres, dont l'arpent se vend preque une fois autant que celui des autres endroits de la Hollande . . .“*[22]. *(„La cîteva leghe de acest oraș pe țărmul mării Nordului se găsește Hontsbos, unde există diguri atît de puternice încît ești surprins văzîndu-le. Tot astfel, în această parte, unde marea își face resimțită violența din plin, și unde pare să facă cele mai mari eforturi ca să intre în Olanda și s-o scufunde. Oamenii nu s-au mulțumit prin urmare să facă simple ridicături de pămînt, ca în alte părți, le-au dublat, astfel că dacă prima s-ar fi surpat, a doua să oprească apele, și să le dea timpul necesar să o repare pe cea dintîi. De aici poți . . . [. . .] . . . să mergi la* Schagen. *Acest din urmă loc este un frumos Burg situat pe pămînturi foarte bune, unde pogonul se vinde o dată mai mult decît în alte părți ale Olandei . . .“).* Și putem adăuga considerațiile pe care în această privință le-a scris, acum aproape treizeci de ani, Jan Huizinga, marele istoric olandez, în plus unul dintre maeștrii gîndirii contemporane: autor al unor cărți ca *Homo ludens* și *Criza civilizației*, a căror citire niciodată nu va fi prea mult recomandată. În Olanda secolului al XVII-lea, scria Huizinga în 1942, „nu a lipsit niciodată cel

mai pur și sănătos izvor de bunăstare, îmbunătățirea solului cu lucrări de îndiguire și drenaj, deși numai într-o măsură limitată s-a procedat la desțelenirea terenurilor necultivate. Prin asanare suprafețele cultivabile se înmulțeau mereu, și pînă și clima contribuia la bunăstare, întrucît fără vînturile occidentale mai ales, Țările de Jos n-ar fi devenit pămîntul morilor de vînt, a acelor mori care măcinau mai mult apa decît grînele și care au dat o pecete caracteristică peisajului nostru. În 1880 tatăl meu mi-a atras atenția . . . [. . .] . . . că sosind cu trenul în împrejurimile Amsterdamului și privind spre Zaankant, puteai număra mai mult de o sută de mori. Fără mori de vînt nu numai Olanda n-ar fi putut fi țara acelor *poldere* (terenuri joase smulse apelor), dar, nici măcar energiile vechiului meșteșugărit și în bună parte a industriei n-ar fi putut fi făcute să rodească"[23].

Constituirea ca libertate de acțiune a libertății contemplatoare care ia naștere din descoperirea unui peisaj în măsura în care *e natură* disponibilă omului, formă pentru simțirea lui și totodată materie căreia cultura îi poate da o nouă formă, nu putea fi expusă mai bine decît în această pagină a lui Huizinga; care ilustrează aici și felul cum noul peisaj, la rîndul lui cel produs de om, este orizont de libertate în și prin contemplare estetică[24]. Acest peisaj, este de-ajuns aici să-l caracterizăm prin prezența, în pagina lui Huizinga, a unui produs uman care modifica natura din punct de vedere tehnic și estetic: morile de vînt, pe care le întîlnești chiar din primul capitol al acelei *Delices de la Hollande*: „. . . *Au commencement de Février on travaille à faire évaquer les eaux par l'admirable invention de certaine moulins qui les enlèvent et les font couler dans les grands canaux . . .*"[25]. (*„La începutul lui februarie se muncește la evacuarea apelor prin admirabila născocire a unor mori care le ridică și le fac să curgă*

în marile canale . . ."). Și în aproape toate planșele care ilustrează aceste *Delices*, ghid nu lipsit de utilitate chiar în zilele noastre pentru cine călătorește în Olanda, apar, în depărtare, marile palete ale morilor, semn al acelei activități umane pe care, în aceeași carte, o sublinia autorul prefeței ediției din 1726. „. . . *Les Païs changent si non de situation du moins de face, certaines villes augmentent, d'autres tombent dans la vile cathégorie des vilages, et où l'on a vu des bois l'on trouve des canaux, et des chateaux où quelques années auparavant, on avait semé du bled ou planté des legumes . . .*"[26]. (*„Țările își schimbă dacă nu situația cel puțin înfățișarea, unele orașe se măresc, altele cad în mizera categorie a satelor, și unde ai văzut păduri, găsești canale și castele unde cîțiva ani înainte se semănase grîu și se plantaseră legume . . .*").

Metamorfoză a peisajului, schimbare a obiectului, am putea spune, în subiect (natura modificată de om) care rămîne identic cu el însuși. Dar accelerarea progresului tehnologic avea să pună stăpînire pe subiect, pe peisaj, nefiindu-i suficientă o metamorfoză a obiectului. Această accelerare i-a bucurat, la vremea lor, pe adepții lui Marinetti, ai lui Maiakovski, acești ingineri confesori ai umanei încrederi în progres. Dar Ruskin trăsese alarma, și Maiakovski murise tragic, Marinetti bătrîn și singur, cînd Huizinga și-a dat seama de ceea ce însemna ea, chiar dacă trăia într-o țară care, spre norocul ei, ignora, și ignoră și acum, acea furibundă dorință de a desacraliza natura, de care am dat, noi italienii, dovadă, în anii miracolului economic și ai literaturii progresiste (erau totodată, trebuie s-o spunem, anii în care autorul acestei pagini se încredea în „Industrial Design"). Și optimiștii încrezători în binefacerile urbanizării, ale industrializării, ar face bine să învețe pe dinafară, sau cel puțin să mediteze cu reculeasă severitate, la unele cuvinte pe cît de îndure-

rate pe atît de veridice ale istoricului olandez: „ ... Ne-ar învălui tristețea dacă ar trebui să facem lista orașelor care au conservat mai mult farmecul trecutului lor. Pînă acum vreo cincizeci, șaizeci de ani, practic toate. Dar apoi liniile de tramvai, cimentul, asfaltul și traficul motorizat le-au stricat, așa cum canalele și-au pierdut strălucirea prin dispariția ambarcațiunilor cu pînze. Elegiacul regret pentru pierderea frumuseții unui oraș și unui peisaj nu trebuie socotit efectul unui tardiv resentiment senil. Tinerele generații nu știu, nu pot să știe, de cîte lucruri au fost lipsite, lucruri pe care înaintașii lor de astăzi le-au cunoscut și s-au bucurat de ele pînă nu demult“[27].

Ceea ce Huizinga spunea despre Olanda, putem pe bună dreptate s-o spunem noi, care eram tineri la vremea cînd el scria: și că neștiind chiar de cîte lucruri am fost lipsiți, avem la rîndul nostru memorie și regretul bunurilor pe care am vrea să fie restituite tinerilor de astăzi, chiar cu prețul comodităților pe care noi le-am cucerit distrugînd frumusețile ai căror depozitari eram numai; și care adesea coincideau cu imaginea lumii ca orizont pentru libertatea noastră, pe care, exercitîndu-și libertatea lor de acțiune, o pregătiseră generații și generații înaintea noastră. Peisajul care făcea din Veneția un tot armonios este un exemplu familiar pentru oricine a depășit vîrsta de patruzeci de ani și-și amintește (este istoria de ieri) timpul cînd Marghera era încă depărtată, și Mestre avea înfățișarea civilizată și discretă a unei așezări semi-rurale, la marginea lagunei: cu case rustice în mijlocul lanurilor de porumb, de cum depășeai centrul; și acolo vechile edificii publice își aminteau de Serenissima, purtau pe fațade leul lui San Marco și aveau iederă la primul etaj. Intervenția acțiunii, care adăuga frumusețe la frumusețe, și îmbogățea imaginea peisagistică a naturii (imprimînd în ea semnul unei liber-

tăți ce dorea să se autoconserve, și nu să se autodistrugă sacrificîndu-se vitezei), era, dinspre uscat, șirul plopilor care mărgineau șoseaua napoleoniană în direcția Treviso; și satul jur împrejur, cel pe care e gata să-l nimicească definitiv barbaria de astăzi, invocînd alibiuri sociologice, era încă așa cum la începutul secolului XVIII îl descria, ca producție a omului, un ghid al Italiei redactat la Londra și tipărit în Olanda, și difuzat în vremea aceea în toată Europa (astfel încît de el avea să se slujească, nu fără a polemiza cu autorul său, președintele De Brosses): *Nouveau Voyage d'Italie* de Maximilien Misson: *„On a des moulins et d'autres machines, pour vuider les vases qui s'ammassent toujours, et qui se découvrent en quelques endroits, quand la Mer est tout-à-fait basse. On a détourné l'embouchure de la Brenta et de quelques autres rivières, afin qu'elles n'apportent pas des fanges et des sables dans ces* Lagunes: *et que la terre ne reprenne pas enfin le dessus de l'eau, ce que serait très préjudiciable à Venise ... [...] ... Il est vrai que si cette Ville doit incessamment travailler à entretenir les eaux qui l'environnent dans une certaine hauteur, pour empescher qu'ele ne se trouve reunie du continent; il ne luy seroit pas avantageux non plus en toute manière, que ces mesmes eaux eussent une grande et universelle profondeur ...“*[28] *(„Există mori și tot felul de mașini pentru a goli mîlul care se grămădea mereu, și pe care îl descoperi în cîte un colț, cînd Marea are nivelul foarte scăzut. A fost deviată gura Brentei și a altor cîtorva rîuri așa ca să nu mai aducă noroi și nisipuri în aceste* Lagune: *și ca pămîntul să nu umple albia, lucru ce ar aduce multe prejudicii Veneției ... [...] ... Este adevărat că acest oraș trebuie să muncească neîncetat pentru a-și menține apele care-l înconjoară la o anume înălțime, pentru a-l împiedica să se unească cu continentul; nu i-ar fi deloc mai avanta-*

jos nici dacă aceste ape ar avea o aceeași adîncime și mărime . . .").

Exemplele acelor *poldere* olandeze și venete sînt două exemple macroscopice, la limita excepționalului; destul de semnificative între altele, întrucît în ciuda analogiilor care la prima vedere te izbesc, activitatea omului s-a desfășurat, de-a lungul secolelor, în două direcții opuse: olandezii fiind preocupați să smulgă apelor pămîntul, în timp ce în laguna venetă, dimpotrivă (cel puțin pînă la recenta industrializare care, se speră, ar putea fi într-un fel oarecare frînată, dacă nu dată înapoi de-a dreptul) oamenii au avut grijă să mențină un raport constant între ape și pămînt. Trebuie să spunem însă că aproape tot peisajul cunoscut de noi ca natural este un peisaj plăsmuit, ca să spunem așa, de om: este natura căreia cultura i-a imprimat propriile forme, fără s-o distrugă însă ca natură; ba chiar modelînd-o, din rațiuni care la prima vedere nu erau estetice, ci implicau ceea ce putem numi o conștiință estetică concomitentă; și sfîrșeau prin a exalta punînd-o în evidență, vocație formală (să folosim iarăși acest termen introdus în estetică de Focillon) pe care natura și-o descoperea de fiecare dată. Și exemplele le putem găsi unde ne așteptăm mai puțin.

4. Peisajul ca producție umană. Cercetarea pe care căutăm s-o ducem la bun sfîrșit nu poate să nu fie o cercetare cu totul specială: din cele care, atunci cînd te angajezi să le faci, cu cea mai hotărîtă voință de a te ține între termeni speculativi, pînă la urmă silesc filosoful nu numai să deschidă vechi și noi texte literare, să mediteze profund asupra picturilor și arhitecturii, să spicuiască din scrierile periegetice din toate timpurile și să și călătorească asemenea fulgerului, fie și numai cu imaginația și memoria; și asta, ca să controleze pe loc premisele și concluziile formulate teo-

retizînd; sau pentru ca întîlnirea cu realitatea, sau cel puțin cu imaginea realității, să-i definească unele teoreme la început înțelese nu prea limpede. Astfel, acea idee de *peisaj cultural*, cu privire la care pe moment nu fusese posibil să fie înlăturată o anume ambivalență, a cîștigat o claritate desăvîrșită după ideala excursie pe care am făcut-o de curînd în Olanda acelor *poldere* în cuprinsul cărora se încrucișează canalele; și în laguna a cărei sistematizare durează de aproape un mileniu a fost opera constantă a acelorași oameni care, astăzi, ca s-o distrugă (în folosul instalațiilor petrolifere) depun un efort dublu față de ceea ce fusese necesar pentru a-i conferi frumusețea și salvatoarea rînduială tradițională, și în insulele ce apar din apă să construiască nu încă rafinării, ci magazine, bazilici și teatre. Putem prin urmare să citim din nou liniștiți pasajele esențiale din eseul lui Martin Schwind care se intitulează, întocmai, *peisajul cultural ca spirit plăsmuit; Kulturlandschaft als geformter Geist.*

În paragraful dedicat *Analizei peisajului cultural* Schwind observă că orice peisaj actualmente experimentabil „este totalitatea rezultantă din suma celor patru straturi formale fundamentale distincte: a) forme produse în prezent (orașe, sisteme de comunicație, noi așezăminte, asanări și așa mai departe); b) forme produse în trecut, dar funcționînd încă în prezent (noi orașe, sate, culturi, canale, rețele de drumuri etc.); c) forme produse în trecut dar nemaifuncționînd astăzi (castele, construcții militare, canale secate astăzi, șosele romane și tot așa); d) forme produse în trecut, dar astăzi constatabile doar prin urmele lor, ca ruinuri, antice construcții de graniță și altele asemănătoare"[29]. Și este o schemă care ne poate fi utilă nouă, deoarece „stratificarea istorică a peisajului în felul amintit aici, este o premisă indispensabilă pentru orice considerare a valorii sale expresive"[30]. Adică, în măsura

în care, așa cum am amintit de mai multe ori, și cum vom vedea mai bine mai departe, vorbind explicit despre critica peisajului, imaginea estetică unitară a unui peisaj se caracterizează prin plăcerea și neplăcerea celui care îl trăiește trăind în el, și trăindu-l îl contemplă și găsește modul cum se raportează între ele aceste straturi formale sau cele care sînt aici prezente: fiind de-ajuns uneori indiscreta și stînjenitoarea prezență a unuia singur pentru a se sparge armonioasa consonanță (sau disonanță și dezarmonie dramatic sugerate) a tuturor celorlalte. Un exemplu de-a-dreptul scandalos, în această privință, este noul sanctuar de la Tindari (cu anexa Casă a Pelegrinului), construit în 1966, lîngă vechea și modesta biserică din a doua jumătate a secolului al XVI-lea; a cărui prezență, laolaltă cu cele cîteva construcții ale satului modern și acea „Rocca femmina, ultim rest al fortificațiilor bizantine, constituia un complex unitar perfect armonizat cu zidurile, teatrul, ruinele orașului greco-roman; cu marea unde insulele vînturilor apar și dispar de mai multe ori pe zi, de parcă ar fi cu adevărat plutitoare, după cum au povestit anticii; și se armoniza, în partea opusă, cu marile livezi de măslini, care, mărginite de șiruri de oleandri, ajung pînă la poalele munților ascuțiți, dincolo de care se află Etna. Natură și cultură care se *întrepătrundeau*, întocmai ca în cea mai fericită dintre cele *trei situații* pe care Schwind le analizează într-un alt paragraf al eseului său[31]; și puteau îndreptăți o identificare a acestui Tindari, cu cea pe care geograful german o numea *„absolute Kulturlandschaft", peisajul cultural absolut;* „cazul extrem al unei reciproce întrepătrunderi"[32]: în care „se conciliază armonios raportul dialectic între natură și cultură"[33]. Și dacă sîntem constrînși să folosim timpul imperfect, este deoarece, de cînd s-au împlinit cinci ani, sau ceva mai mult, de cînd a fost ridicat noul sanctuar (pe care ghidurile

și pliantele turistice îl definesc eufemistic „grandios"), acea armonie s-a pierdut: întrucît una dintre construcțiile de astăzi, neoplasma de ciment care-și dă aere de cupolă, a folosit violența față de *formele produse în trecut, totuși vii în prezent*, și față de altele ce *nu mai sînt vii*, și față de cele *constatabile numai prin urmele lor* — în afară de, în mod vădit, față de natură: cu care formele activității umane, pînă ieri armonizate, au intrat acum în conflict.

Vom putea, aici, să amintim încă o dată, zgîrîie-norii amenințînd valea rîului Akragas, construcții de astăzi care jignesc celălalt strat al peisajului cultural agrigentin: cel al formelor trecutului constituind zona arheologică — care nu erau în schimb jignite de formele vii încă dar construite înainte-de-betonul-armat: cum sînt casele fermierilor și vilele presărate pe coline sau de-a dreptul în apropierea templelor; sau ca biserica cisterciană (astăzi în mod fericit inclusă în edificiul Muzeului Arheologic), care prin destinația sa culturală conținea în sine semnificația templelor antice. Și va trebui să menționăm (chiar în slaba speranță de a împiedica, făcînd astfel, consumarea unui autentic delict), paralelipipedicul hotel a cărui construcție a fost de curînd propusă pe colinele din fața Florenței — după care, departe ar fi amintirea Florenței lui Foscolo: *„... și văile / Populate cu case și măslini / Mii de flori trimit cerului miresme"*[34]. Ar trebui să amintim rafinăriile și centrele siderurgice de care depinde viitorul unor regiuni cum este Calabria după cum susțin teoreticienii și realizatorii după care respectul față de peisaj, ca totalitate culturală a formelor pe care acțiunea umană, în cursul secolelor, a dat-o naturii, ar condamna locuitorii acelor ținuturi (dar fi-va oare adevărat?) la cea mai neagră mizerie, la cea mai înjositoare înapoiere a obiceiurilor; nu se poate trece cu vederea nici podul peste Strîmtoarea Messinei, a cărei construcție se

pare că ne amenință... Dar nu este aici locul potrivit pentru a întocmi o listă care, oricît de lungă, ar rămîne veșnic incompletă. Dealtminteri, la ceea ce am enumerat, oricare cititor va putea adăuga oricîte cazuri ar vrea, în care intervenția *culturii* (care nu este totdeauna calificabilă pozitiv, cel puțin din punctul de vedere care ne interesează aici; pentru care sînt la fel de negative și cultura tehnologică care a presărat rafinării pe coastele țării noastre și cea care comercializează, în Tindari, credința) este o intervenție care „domină în întregime natura din punct de vedere peisagistic". Se va îmbogăți astfel exemplificarea însușită de Schwind, care amintește bazinul Ruhrului, acel „*Black Country*" englez, panorama urbană a New Yorkului[35]; în timp ce, ca exemplu de fericită unitate a celor trei straturi culturale teoretizate de Schwind, armonia lor reciprocă și întrepătrunderea cu natura, putem aminti aici, printre operele zilelor noastre, numai modul cum în peisajul cultural se inserează edificiul Muzeului Arheologic din Agrigento, amintit de curînd, menționînd biserica cisterciană pe care a încorporat-o muzeul în cuprinsul lui. Dar altfel stau lucrurile dacă privim spre trecut: întrucît istoria peisagistico-artistică a Italiei ne oferă nu numai un exemplu de realizări perfecte din punct de vedere tehnologic, pentru timpurile în care au fost proiectate și executate, și foarte eficiente din punct de vedere economic: realizări în care se verifică a doua și a treia condiție prevăzută de Schwind: aceea în care *natura și cultura se întrepătrund*, cealaltă în care „cultura, în transfigurarea aspectului naturii, își pune amprenta asupra naturii"[36]. Asupra acestor exemple trebuie acum să ne oprim.

„... Stă Milano în mijlocul unei vaste cîmpii străbătute de rîuri și de canale artificiale, mărginindu-se cu cealaltă cîmpie joasă a Lombardiei. În partea de sus a orașului, ... [...] ..., ținutul este încă puțin irigat: în

partea de jos în schimb, ... [...] ..., cîmpia este în întregime acoperită de o rețea de cursuri de apă naturale sau artificiale ... [...] ... Milano este legat grație a trei mari canale de rîurile și lacurile principale din Lombardia: sînt adică *Naviglio Grande* care îl pune în comunicație cu Ticino și Lago Maggiore; *Naviglio di Pavia*, care îl leagă cu Ticino, Padul, și prin el cu Adriatica; în sfîrșit, *Naviglio della Martesana*, care îl pune în legătură cu Adda și cu Lacul Lecco, ramura orientală a Lacului Como..."[37]. Și cine vrea să învețe istorie din aceste intervenții în care cu adevărat natura și cultura *se întrepătrund*, nu ar avea decît să citească capitolul intitulat *Acque (Ape)* în *Storia di Milano (Istoria orașului Milano)*, pe care Cesare Cantù a scris-o puțin după jumătatea secolului trecut: unde există o mulțime de informații cu sîrguință culese și comentate într-o bună proză pre-tehnologică. Astfel, după ce povestește evenimentele legate de Naviglio Pavese, începînd cu prima idee în secolul al XIII-lea și pînă cînd, „la 16 august 1819 a fost deschisă navigația pînă la rîu", Cantù menționează meșterii acelei construcții decisive pentru peisajul lombard și din punct de vedere estetic și din cel economic și exemplu peremptoriu al *celei de a doua situații* pe care am văzut-o teoretizată de Schwind: cea în care *natura și cultura se întrepătrund* și omul conferă propriului spirit o formă obiectivă atît de precisă privind modelarea peisajului în manieră peremptorie[38]. Se numeau aceștia: Paolo Frisi, mare inginer hidraulic în epoca Mariei Tereza; și apoi un anume Giussani inginer, un inginer Giudici, matematicianul Brunucci; și spre sfîrșit inginerul Carlo Parea, inginerii Giacomo Fumagalli și Caimi[39]. Toți oameni de știință și tehnicieni; dar au știut să facă operă calificată din punct de vedere estetic: poate pentru că în vremea formării lor culturale, la baza studiilor stătea ceea ce astăzi este numit, nu fără dispreț, umanismul tradițional; și nu

apăruse încă acea hegemonie a culturii ştiinţifico-tehnologice care bucură astăzi pedagogii susţinători ai învăţămîntului prin *computers*, şi este dorită ca un nivel spre care să tindă oamenii de stat *înaintaţi* (cei care socotesc estetica *materie inutilă)* ca şi de unii ziarişti autospecializaţi în probleme de învăţămînt.

Acea *„Bildung"*, ca s-o numim în germană, cu o noţiune greu traductibilă în întreaga sa pregnanţă, adică formarea umană, dincolo de cea cultural-profesională, al celor care au fost meşterii ultimului tronson al pomenitului Naviglio Pavese, trebuie să se fi desăvîrşit în Lombardia iluministico-neoclasică din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea: cînd acea reducere a omului la simpla lui funcţie încă nu era nici măcar un presentiment *(„Handwerker siehst du, aber keine Menschen . . ."),* reducere anticipată dramatic de Hölderlin într-o pagină din *Hyperion* şi asupra căreia nu este exclus să fi meditat Karl Marx, descoperind în ea enunţarea, înainte ca faptul să existe, a unuia dintre cele mai autentice exigenţe de care gîndirea sa a fost mereu solicitată . . . Şi rezultatul la care au ajuns acei ingineri, să spunem aşa, iluministico-neoclasici, îl putem considera un exemplu al sentimentului *naturii*, comun (în ciuda aparenţelor contrarii) iluminismului şi romantismului: modului în care iluminismul şi romantismul modelau peisajul[40]. Dar trebuie să ne întoarcem la pagina lui Cantù, dacă vrem să ne dăm seama de acele forme aduse de om în natură, ca părţi constitutive ale ei, ca peisaj, astăzi cînd, e puţin spus, au fost desfigurate de epoca tehnologică; şi asupra sentimentului naturii în această epocă Schwind scrie că trebuie să îl trecem cu vederea[41]. Observa prin urmare Cantù, referitor la ultimul tronson al Canalului Pavez, că cine „a văzut pe canalul Caledon din Scoţia pînă şi fregatele coborînd şi urcînd pe acea *scară a lui Neptun*, şi-l aminteşte văzînd navele străbătînd aceste gigantice

trepte de marmură neagră de Varenna, dilatîndu-se apoi într-un bazin, unde, prin ultima ecluză, iese în rîu. Dubla cale ridicată previne ciocnirea edecarilor. Alte soluţii ingenioase a găsit inginerul, precum o punte mobilă la Badile, octogonul la Binasco, unde se încrucişează două şosele şi două canale. O barcă încărcată coboară de la Milano pînă la vărsare în Ticino într-o zi şi jumătate, şi tot în atîta timp se întoarce. Coborîte pe Ticino, navele pot să treacă în Adriatica în nouă zile şi să se întoarcă într-o lună. Şi iată oraşul nostru comunicînd şi pe calea apei, pe o parte cu Alpii Retici, unde şoselele de Stelvio şi Spluga duc în Elveţia şi Germania; pe cealaltă, cu Giuliile (greşeală în text, probabil, Lepontine), unde şoseaua spre Sempione intră în Vallese şi Franţa; în sfîrşit, prin Pavia, cu marea. Are astfel toate înlesnirile navigaţiei, fără neplăcerile pe care alte oraşe le îndură din pricina marilor rîuri"[42]. Dar acum vrem să ştim care este figura judecabilă estetic pe care aceste produse de inginerie hidraulică, adăugîndu-se la lucrarea săvîrşită în secole, o dădeau peisajului din jurul oraşului Milano, de atunci; acelui peisaj care acum este Megalopolis, a cărei dezumanizare pune pe gînduri sociologi şi urbanişti, pe cît îi preocupă pe higienişti primejdiile pentru sănătate şi pentru viaţa însăşi în fizica sa elementară, urmări ale otrăvirii aerului şi apei, cauză a recentului proces istoric prin care Italia a săltat pe unul dintre primele locuri între naţiunile industrializate din Europa. Şi vom găsi acel peisaj (peisajul din *Arabella* de Emilio de Marchi), în primul capitol al istoriei lui Cantù, intitulat *Topografia.* Să citim: „. . . se află oraşul nostru pe o cîmpie care într-o vreme fusese albia rîurilor Pad, Ticino şi Adda. Cînd ploile munţilor înconjurători au spălat terenul, şi mîniate cataclisme au adus aici imense bancuri de pietriş, fundul s-a înălţat, şi mare parte a devenit uscat; dar nisipuri şi

mlaștini se amestecau într-o vegetație palustră. Părinții noștri au început să lucreze acele ridicături ... [...] ..., apele bältite le-au adunat, au canalizat pe cele curgătoare ... [...] ...; au plantat păduri unde le-a fost cu folos; au despădurit coastele însorite, și unde mai înainte orăcăiau broaștele și săreau greierii, au întins lungi șiruri de plopi și sălcii în josul viilor, pomilor fructiferi, duzilor de pe colnice ... [...] ... O privire în jur; și vi se va părea că vedeți o nesfîrșită grădină, cultivată cu acea artă care se ascunde, ca în cele engleze, și cu o vegetație foarte variată: acolo în depărtare, măslini împodobiți cu viță de vie; aici livezi cu pomi fructiferi și grădini de zarzavat; apoi verdele veșnic al poienilor mustind de apă; suculentul verde al duzilor în contrast cu argintiul sălciilor și cu coroana tremurătoare a plopului piramidal ... [...] ... Pretutindeni apoi o mulțime de vile, case, tîrgușoare, unite de o rețea încurcată de drumuri ... [...] ... Dar orașul nostru este departe încă de marile rîuri, care sînt ca arterele vieții industriale ... [...] ...; părinții noștri s-au îngrijit să-l unească cu două mari lacuri de sus și cu marea ... [...] ... Acest mare oraș, această fertilitate din jur, aceste comunicații artificiale au fost așadar transmise nouă de părinți ..."[43].

Avem acum, după citirea acestor pagini ale lui Cantù, imaginea exactă a peisajului cultural lombard, așa cum se prezenta el la mijlocul secolului al XIX-lea și din acel peisaj ne-am însușit cele două elemente fundamentale pe care își întemeiază Schwind analiza: *semnificatul* și *valoarea expresivă*[44]. Dacă vrem acum să cercetăm același peisaj din punct de vedere al libertății umane, în sensul care ne fusese sugerat de eseul lui Joachim Ritter, însăși expoziținea lui Cantù ne-a prezentat în el o natură primordială, aceea a terenurilor aluvionare, din care la vremea lui rămăsese numai un foarte mic rest: „numai

în limbul dintre Borea și apus un petec steril așteaptă noul triumf al ingeniozității umane"[45]. Și substantivul *sterilume* (petec steril) folosit aici de scriitorul lombard, arată prin desinența sa depreciativă cum evaluarea estetică a terenurilor încă nemodelate de spiritul uman include o judecată în care acele terenuri se constituie ca orizont pentru libertatea de acțiune a omului care va interveni în mod ingenios să le desțelenească și să le fertilizeze. Natura care aștepta opera omului (și această așteptare și-o manifesta constituindu-se ca obiect pentru oamenii mai intoleranți estetic față de petecul său steril), este modelată de om în același fel în care artistul își lucrează propria materie, plăsmuind-o într-o formă în care (așa cum am spus folosind o teorie a lui Henri Focillon) aduce la maximă evidență vocația formală a acestei materii. Peisajul cultural, produs al libertății active a omului care a modelat natura, se constituie astfel, după descrierea pe care Cantù o face peisajului Lombardiei așa cum apărea în vremea sa, ca o rezultantă a libertății prometeice; care, la rîndul său, fusese pusă în acțiune de descoperirea pe care libertatea contemplativă a lui Orfeu o făcuse asupra peisajului natural încă steril și în neorînduială, ca asupra unui orizont în care omul capătă conștiința propriei sale libertăți de a realiza posibilul, impunînd naturii formele în care el își va obiectiva propriul spirit. Într-adevăr, peisajul cultural ca *spirit plăsmuit, spirit obiectivat*. Peisajul ca operă a omului, din care, ca din toate operele omului, vorbește (să spunem și de data asta cu vorbele lui Schwind) „mai mult decît o simplă doctrină sau o minunată viziune a lumii: vorbește un întreg suflet", sufletul pe care i l-a dat artizanul lui[46].

Despre peisajul pe care-l descrie Cantù putem vorbi așadar ca fiind analog operei de artă. Și la asta ne îndreptățește

însuși textul pe care l-am citit, atunci cînd compară peisajul lombard cu o imensă grădină englezească — și nu este o comparație gratuită, din moment ce autorul cunoștea foarte bine teoria și practica grădinii engleze: cum reiese din nota pe care în același volum o dedică familiei dei Silva, din care făcea parte acel conte Ercole, autor al volumului cunoscut nouă, despre grădinile englezești, și pe care Cantù îl recenzează în fugă, menționînd și opera artistică a autorului: „grădina de la Cinisello, așa cum a fost cea dintîi, o putem așeza printre cele mai frumoase grădini englezești din Lombardia dacă ar avea apă"[47]. Și dacă peisajul cultural este comparat cu o grădină, prin această simplă apreciere este constatată în sine o armonioasă întrepătrundere între libertatea omului și spontaneitatea naturii: care restituie, ca să spunem astfel, opera lui Prometeu stăpînirii lui Orfeu, identificînd natura și cultura, la un asemenea punct, încît existența în acel peisaj, trăirea în acel peisaj și acționarea în el, este totodată, în fiecare fază, în fiecare clipă, o contemplație. Acea contemplație, întocmai, care în bucuria estetică a peisajului, asimilează în întregime opera omului operei naturii (nu degeaba Cantù a scris că peisajul lombard are în comun cu grădinile englezești faptul că aici arta rămîne ascunsă, nu se dezvăluie); și asemenea naturii face din ea un orizont pentru libertatea teoretică de care este condiționată în om libertatea practică. Un orizont, spunem, pentru bucurie, al naturii ca obiect de dezinteresată contemplație: căreia ea îi apare ca și cum ar fi fost în mod finalist rînduită pentru un om *ptolemaic*, și nu determinată în mod mecanic; cum în mod mecanic este determinat omul *copernician*, care în determinismul mecanicist al naturii se află implicat *fără libertate*. Această libertate contemplativă în grădină, și în peisajul-grădină, restituie omului pierduta sa condiție ptolemaică, face

astfel încît el să se simtă pe sine ca situat în centrul unui cosmos finalist: în care el aduce (acesta, știm, este sensul *Criticii puterii de Judecată* a lui Kant) o proprie inițiativă absolut liberă. O inițiativă, spunem, necondiționată de acel mecanism care aici este pentru om un simplu instrument al libertății sale: ca în artă, care este constrîngere pusă în slujba spontaneității; mecanicitate plecată să slujească finalismul prin contemplație.

Peisajul cultural, produs de omul care în el și-a obiectivat propriul spirit și în plăsmuirea propriului spirit, obiectivîndu-l, a modelat natura ca materie, un anume peisaj cultural, asemeni unei grădini. Asta spunea Cantù despre peisajul lombard: și dacă-l interpretăm critic (în lumina rezultatelor la care ne-a condus studiul textelor mai recente privitoare la teoria peisajului din punct de vedere geografic ca și din cel filosofic și avînd prezente concluziile din *Critica puterii de Judecată*), această asemănare afirmată de Cantù (la fel cu multe altele care ni se poate întîmpla să le citim sau să le ascultăm) înseamnă pentru noi că în acel peisaj omul, lucrînd pentru a transforma natura în vederea unei finalități utilitare, a rezultatului propriei munci, peisajului cultural, i-a dat aspectul a ceea ce, laolaltă cu Kant, vom numi *finalism fără scop*. Acesta este finalismul unei naturi pe care omul a rînduit-o și a modelat-o în vederea contemplației, dispunîndu-i cît mai frumos produsele (după definiția kantiană a grădinăritului), și prin urmare în așa fel încît să pară că-și are propriul scop în sine însăși, și nu în afara sa, ca și cum ar fi fost autofinalistă, așa cum este totdeauna opera de artă. Fapta omului care a modelat acel peisaj cultural va dobîndi prin urmare aerul unui act autofinalistic așa cum orice act își are în contemplație propriul scop: fie el act productiv de obiecte a căror existență și semnificat coincide cu contemplabilitatea lor (operele de artă),

fie în schimb actul care se bucură în contemplație; și act pentru contemplație, bucurîndu-se totodată activ de propria contemplație, este cultivarea acelor grădini cu care Cantù compara peisajul Lombardiei: activitate productivă care este și o acțiune-pentru-contemplație. O acțiune în care mecanicitatea se află în slujba finalismului — neavînd alt scop decît pe sine însuși, și constrîngerea este în slujba spontaneității, necesitatea în slujba libertății. Astfel, a trăi într-un peisaj asemănător unei grădini (adică într-un peisaj în care cultura și natura sînt întrepătrunse armonios), și a munci într-un peisaj care se aseamănă unei grădini — într-un peisaj, adică, a cărui esteticitate, să spunem, astfel, *imanentă*, este reflexul și expansiunea transcendentei esteticități care în grădini, și în toate operele de artă, este cuprinsă în sine însăși și cristalizată parcă pentru bucuria estetică a peisajului care-i însoțește toate actele — ar însemna a trăi, a lucra reflectînd în sine, mai mult sau mai puțin atenuat, după condițiile în care se trăiește și se lucrează, o rază a libertății de care omul se bucură prin grădină. Rezultat și produs al libertății umane, peisajul cultural, ca obiect estetic în constituirea sa ca modelare a naturii și nu distrugere a naturii, va fi așadar, la fel cu natura originară pe care el a modelat-o ca pe o materie, un orizont pentru libertate: opera lui Prometeu ca orizont pentru Orfeu care, la rîndul său, va deschide în continuare drumul lui Prometeu.

Acesta este sensul implicit pe care îl putem atribui definiției date de Cantù peisajului din jurul orașului Milano ca „o imensă grădină cultivată cu acea artă care să dăinuie, așa cum este la cele englezești". Peisajul cultural, produs *de libertate*, ca orizont *pentru libertate*. Dar nu cred ca cineva să poată spune același lucru despre aspectul pe care acele ținuturi le-au dobîndit după ce peisajul cîntat de Cantù a fost înlocuit de instalațiile indus-

triale care sînt dominate de cauzalitatea mecanicistică; astfel că nu există obiect în ele, nici eveniment, nici act, care să fie scop în sine sau să poată fi judecat astfel: fiind mijloc, și numai mijloc, fiece act, fiece obiect, fiece eveniment; și aceleași ființe umane, în măsura în care sînt identificate cu totul funcției lor, sînt totdeauna mijloace și niciodată scop. *Producători dar nu oameni, consumatori, dar nu oameni*, s-ar putea spune, parafrazînd scrisoarea lui Hyperion a lui Hölderlin către prietenul Bellarmino. Și faptul că un astfel de orizont, unde fiece clipă și fiece loc al vieții noastre, ca și fiece cuvînt și fiece gest al nostru sînt dominate de cauzalitatea mecanică, de constrîngere, de heterofinalismul instrumental, poate fi un orizont în care libertatea, cel puțin ca libertate posibilă, ar fi mai mare decît în peisajul asemănător unei grădini, de care acum o sută și mai bine de ani vorbea Cantù, îl lăsăm pe seama filosofilor futurologi, a literaților progresiști. În ce ne privește, trebuie să ne limităm aici la a constata că distrugerea naturii a dus la o distrugere a peisajului cultural — a acelui aspect, de exemplu, a peisajului italian care fusese, în cîmpia lombardă, rodul unei munci continue de mai mult de jumătate de mileniu: din epoca comunelor romanice și a asanărilor făcute de călugării cistercieni la Chiaravalle, care au plantat livezi — la cea a iluminismului neoclasic și a preromantismului: asupra cărora tratatul lui Silva despre grădinărit constituie o mărturie relevantă. Și ambientul care din acel peisaj cultural și-a ocupat locul, nu este nevoie să-l descriem: stă sub ochii tuturora, așa cum la îndemîna oricui este condiția de non-libertate pe care o impune vieții umane, eliminînd din ea orice posibilitate de contemplație și de autofinalism. Se va spune, și toți am crezut-o, că aceasta nu înseamnă moartea peisajului cultural, ci simpla metamorfoză internă a peisajului, tranziție de la

formele organice la cele geometrice cerute de o cultură în care știința a luat locul poeziei, și tehnologia locul naturii. Dar peisajul cultural, acea „Kulturlandschaft", la care ne-am referit și i-am aplicat teoria formulată de Schwind, presupune, am văzut, un raport, fie chiar dialectic, între cultură și natură. Și va trebui, în orice caz, să ne amintim de unele premonitorii considerații pe care Hölderlin le-a formulat într-o scrisoare de felicitare către fratele Karl cu ocazia anului nou 1799: unde stă scris că un spațiu, delimitat în toate părțile sale după regulile optice, nu este peisaj, pentru că peisajul este considerat numai în prezența operei vii a naturii[48]; și este denunțată eroarea connaționalilor și a contemporanilor autorului (care este în cele din urmă eroarea întregii culturi moderne), după care „totul ar fi fost gata terminat, o dată ce lumea ar fi fost în cele din urmă simetrică" — *„wenn nur erst die Welt hübsch symmetrisch wäre, so wäre alles geschehen"*[49]. Și știm că numai alături de natură, ba chiar *în* natură (și natura rămîne peisajul cultural, oricum s-ar configura în el de fiecare dată raportul natură-cultură), este posibilă acea eliberare de propria penurie de a exista pe care finitatea umană o atinge cînd se cufundă în infinit sau poartă în sine infinitul. Această eliberare de finitate o experimentăm noi în peisajul cultural estetic calificat: în măsura în care opera omului este asimilabilă în vreun fel oarecare operei de artă. Și cu examinarea acestei constituiri a peisajului după asemănarea operelor de artă trebuie să ne continuăm acum cercetarea.

NOTE

1. *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Aschendorff, Münster, 1964, p. 31.
2. *Ibidem.*
3. *Idem*, p. 30.

4. *Idem*, p. 18.
5. *Idem*, p. 17.
6. *Idem*, p. 26.
7. *Idem*, p. 25.
8. *Ibidem.*
9. În C. R. LESLIE, *Memoirs of the Life of John Constable*, London, Phaidon Press, 1951, p. 73.
10. RITTER, *Landschaft*, cit., p. 13.
11. Această constituire a lumii estetice (pentru noi, aici: natura ca peisaj) ca orizont pentru libertatea omului, care se afirmă ea însăși ca liberă posibilitate în fața naturii pe care punctul de vedere estetic a constituit-o pentru noi ca obiect, ar putea să cîștige credit ca problemă istorico-filosofică, printr-o lectură în acest scop a celei de a doua *Doctrine a științei* a lui Fichte (1798): unde se vorbește despre punctul de vedere estetic ca mediator între punctul de vedere al conștiinței comune și punctul de vedere transcendental. Dar este numai o ipoteză, care ar trebui verificată; firește, controlînd raportul Fichte-Schelling în relație cu filosofia naturii.
12. Din acest punct de vedere, totuși, epistola lui Petrarca, cu trimitere la cartea a zecea din *Confesiunile* Sfîntului Augustin, poate fi chiar interpretată ca atestare a unei apărări ascetice împotriva identificării estetice cu natura.
13. În ciuda intențiilor autorului, ba chiar *împotriva* intențiilor autorului, această pierdere a libertății umane în distrugerea naturii și în excluderea industrială a peisajului rezumă în sine sensul dramatic (al dramei tuturor, și nu numai a protagonistului) al filmului *Deșertul roșu* al lui Michelangelo Antonioni (1964). V. în legătură: A. FERRERO, în: *Cinema nuovo*, 171, pp. 347—349 Atitudinea lui Antonioni din *Deșertul roșu* față de metamorfoza industrială care distruge peisajul este, teoretic, analogă celei a lui Vittorini apologet al Metropolis-Megalopolisului: dar, cum adesea li se întîmplă artiștilor, fie Antonioni, fie Vittorini în artă declară un adevăr diferit de concepțiile lor teoretice. Și asupra paralelismului Antonioni-Vittorini față de moartea-naturii, a insistat Ferrero, într-o comunicare la Consfătuirea de studii despre Michelangelo Antonioni, Fiesole, iunie 1968.
14. Libertatea despre care se vorbește aici este, vădit, libertatea transcendentală, condiție a priori a oricărei libertăți de fapt și instituțională. Ca atare, este, și nu poate să nu fie, libertate, a individului. Pentru acest motiv nu are sens să vorbim de libertatea ai cărei titulari nu sînt indivizii, fiecare în individualitatea sa, în *existența* sa și nu în *funcția* sa. Problemele care

privesc oamenii ca funcții sînt probleme de libertate în măsura în care, înfruntîndu-le, ni se propune să eliberăm *existența*, totdeauna *individuală*, de *funcție*, care este în schimb *serială*.

15. Vezi E. DE BRUYNE, *Études d'esthétique médievale*, Brugge, De Tempel, 1946, vol. 1, p. 364 ș.u. De Bruyne a fost poate primul care și-a dat seama de importanța acestui text carolingian pentru istoria esteticii (în: *Patrologia Latina*, vol. 122, col. 828 ș.u.). Interpretarea cea mai decisivă însă ne-a fost dată de Tatarkiewicz: *Eriugena contrasted the practical with the contemplative attitude i.e., the active with the aesthetic;* V. W. TATARKIEWICZ, *Historia estetyki*, Warszava, 1962, vol. II, p. 95.
16. *Infernul*, XV, 4—12 (trad. de Gheorghe Buznea, Ed. Univers, 1975).
17. ALDOUS HUXLEY, *Brave New World*, ed. cit., p. 23.
18. *Ibidem.*
19. *L'Aménagement du territoire aux Pays-Bas*, Texte établi par le Service Gouvernamental pour l'Aménagement du territoire et le Service d'Information du Ministère de l'Habitat et du Bâtiment, p. 5. Trebuie să mulțumesc domnului C.A. van Gorcum, funcționar al Ministerului Olandez pentru Urbanistică, căruia îi datorez acest opuscul de mare utilitate pentru mine.
20. *Idem*, pp. 25 ș.u. ... 35 ș.u.
21. *Les délices de la Hollande, contenant une description exacte du Païs, des Moeurs et des Coutumes des Habitants* (1697), Nouvelle éditions considérablement corrigée et augmentée, A la Haye, 1726, vol. I., p. 196. A se vedea și o carte apărută cu aproape o sută de ani mai tîrziu: *Voyage en Hollande et sur les frontières occidentales de l'Allemagne, fait en 1794, traduit de l'Anglais sur la second édition*, Paris, an 5e de la République (1796), vol. I.: unde considerațiile analoge se citesc la pag. 6 ș.u.
22. *Idem*, p. 201.
23. J. HUIZINGA, *La civiltà olandese del Seicento (Civilizația olandeză din secolul XVII)* tr. it. de P. Bernardini — Marzolla, Torino, Einaudi, 1967 p. 20.
24. „... orașele ... chiar fiind adesea adăposturi de cavaleri, apărate încă de șanțuri și porți, pierduseră aproape caracterul lor feudal și reprezentau acel tip plăcut de viață agrestă pe care l-a cîntat Vondel, odată cu ciripitul mierlelor și privighetorilor. Poate că gustul plin de cruzime de a prinde păsările cu plase prevala asupra dragostei sale curate pentru natură; totuși și aceasta din urmă își avea rolul său" (*idem*, p. 35). Cu privire la poetul Joost van den Vondel (1587—1675), *idem*, pp. 72—80.
25. Ed. cit., vol. I., cit., p. 9.
26. *Idem*, pp. 1—2.
27. *Civilizația olandeză în Seicento*, cit., p. 36. Și pentru a avea idee de cum ar fi trebuit să fie canalele Olandei străbătute de ambarcațiile cu pînze, va trebui să mai citim și *Délices de la Hollande:* unde se dau informații privind orarul de navigație care, la începutul secolului XVIII, și de cîtva timp chiar, lega între ele orașele olandeze: *„Il part tous les jours de Leyden pour Harlem depuis 4 heures du matin, jusqu'a six heures du soir neuf barques et ensuite on va à Amsterdam dans celles de Harlem... Il part aussi tous les jours des barques pour Utrecht. Il en va huit à la Haye et jusqu'à Delft, et autant de la Haye, et de Delft à Leiden..."* („*În fiecare zi pleacă de la Leyden spre Harlem începînd de la ora șase dimineața pînă la ora șase seara nouă bărci; pe urmă se ajunge la Amsterdam în cele din Harlem... La fel, în fiecare zi pleacă bărci spre Utrecht. Opt pleacă spre Haga pînă la Delft, și tot atîtea de la Haga și de la Delft la Leyden...* (vol. I, cit., p. 89). Și a se vedea, în *Voyage en Hollande* etc., scrisă în 1794, cit., I, sosirea pe calea apei la Haga — *„Nous arrivâmes ici en une heure et demie, sur un canal bordé de maisons de plaisance et de jardins..."* „*Am ajuns aici într-o oră și jumătate, pe un canal mărginit de case de odihnă și de grădini...*" p. 40 — și, de la Haga la Leida: „*Trois heures de navigation sur un canal bordé de maisons de campagne, de pavillons, terasses, jardins etc., nous conduisirent à Leyde...*" „*Trei ore de navigație pe un canal mărginit cu case de țară, pavilioane, terase, grădini, ne-au adus la Leyden*" (p. 72). Cine a avut ocazia să parcurgă aceleași itinerare de-a lungul excelentelor autostrăzi olandeze, se va gîndi, citind aceste adnotări, la cîștigul de timp pe care-l aduce omului motorul cu combustie internă, și totodată asfaltul. La bilanț, însă, va trebui să socotim și gazul toxic pe care combustia de carburant o răspîndește în aer pînă la a-l satura; trebuie să mai socotim impermeabilitatea asfaltului care este una din cauzele aluviunilor; trebuie să socotim și zgomotul nociv pentru sănătatea trupului și tot pe atîta pentru liniștea sufletului. Și va trebui totdeauna să ne întrebăm, în sfîrșit, dacă este cu adevărat un bine viteza ca atare: dacă a avea mai mult timp la dispoziție, și a putea aduce mai mult spațiu în timp, ceea ce este un progres cantitativ, merită

să fie plătit cu golirea calitativă a spațiului și timpului, cu reducerea lor la *cantitate* indefinit augmentabilă dar totdeauna lipsită de infinitul *calitativ*. Trebuie să ne întrebăm, la urma urmelor, încă o dată, dacă este mai important *a fi* sau *a avea*.

28. *Nouveau Voyage d'Italie*, IV-ème edition, la Haye, 1727, vol. I., p. 228.
29. *Kulturlandschaft als objektivierter Geist*, cit., p. 15. Sursa este stratificarea existenței teoretizată de Nicolai Hartmann. A se vedea: N. HARTMANN, *La fondazione dell'ontologia (Fondarea ontologiei)*, sub îngrijirea lui Francesco Barone, Milano, Fratelli Fabbri, 1963 *(Zur Grundlegung der Ontologie*, 1935), p. 225 ș.u. Referirea explicită a lui Schwind se face la acea parte a filosofiei hartmanniene în care este teoretizat *spiritul obiectivat, ca a treia formă fundamentală, pe lîngă cea personală și cea obiectivă* (v. *Problema existenței spirituale*, tr. cit., p. 535 ș.u.). Spiritul obiectivat, după Hartmann, *supraviețuiește spiritului viu de care s-a desprins;* și peisajul, după Schwind, este spirit obiectivat în ceea ce Hartmann numea *formațiune* reală sensibilă („Sinnliches Realgebilde").
30. *Kulturlandschaft als objektivierter Geist, cit.*, p. 15, *cit.*
31. *Idem*, p. 22.
32. *Ibidem.*
33. *Ibidem.*
34. Și a se vedea, foarte de curînd, articolul lui CESARE BRANDI *I tesori di Firenze (Tezaure din Florența)* (Corriere della Serra, 15—4—71): unde alarma privind această primejdie este dată cum nu se poate mai bine, prin rigoarea argumentelor și expresivitatea prozei.
35. *Kulturlandschaft als objektivierter Geist*, cit., p. 22.
36. *Ibidem.* Prima situație e cea în care „natura în stadiul actual al tehnicii, interzice orice adăugire peisagistico-culturală".
37. Această descriere redată într-o frumoasă limbă ottocentescă, o găsesc într-un ghid care este poate cel dintîi din Italia abia constituită ca stat național: *Nuovissima Guida d'Italia*, a șasea ediție, Veneția—Trieste, Stabilimento Tip. Lit. di C. Coen, ed. 1876, pp. 83—84.
38. *„Je bündiger der Mensch seinem Geist objektive Gestalt verleiht, desto eindringlicher wird die Landschaft durch ihr geformt"*, SCHWIND, *Kulturlandschaft als objektivierter Geist*, cit. pp. 22—23.

39. *Storia di Milano (Istoria orașului Milano)*, de CESARE CANTÙ *(Grande illustrazione del Lombardo-Veneto*, vol. I., Milano, 1858, p. 406).
40. Referitor la problemă a se vedea: SCHWIND, *Kulturlandschaft als objektivierter Geist*, cit., p. 5.
41. *Ganz zu schweigen vom technischen Zeitalter; ibidem.*
42. CANTÙ, *Istoria orașului Milano*, cit., p. 407.
43. Cit., pp. 14—15.
44. V.: *Kulturlandschaft als objektivierter Geist*, cit., p. 4.
45. *Istoria orașului Milano*, cit., p. 14.
46. *Kulturlandschaft als objektivierter Geist*, cit., p. 6.
47. *Istoria orașului Milano*, cit., p. 524.
48. In: HÖLDERLIN, *Briefe*, cit., p. 307. Foarte actual dealtminteri tot contextul din care face parte această aserțiune: unde, însușindu-și critica politicii care motivase *Scrisorile despre Educația Estetică* ale lui Schiller, tînărul poet revendica fondarea poeziei în formația umană, superioritatea sa, chiar și din punct de vedere social, față de o formație exclusiv politico-filosofică. *Poezia unește oamenii cu întreaga lor durere și bucurie și speranța și teama, cu toate gîndurile lor și defectele și virtuțile și ideile, cu tot ceea ce au ei mai măreț sau mai meschin, în timp ce o formație politico-filosofică* (astăzi sociologică) *are inconvenientul de a aduna la un loc oamenii prin relațiile lor indispensabile, prin drept și datorie;* „dar cît lipsește încă armoniei oamenilor?", *„aber wie viel ist dann zur Menschenharmonie noch übrig?"* Poezia, tocmai, stă, după Hölderlin, în armonia umană așa cum stă natura în peisaj; pentru care geometria și optica sînt insuficiente, în același fel în care o formație cultural-sociologică, fără poezie, nu este de ajuns pentru armonia omului cu el însuși și a oamenilor între ei.
49. *Ibidem.* Numaidecît după această afirmație faimoasă vine întrebarea: *„O Griechenland, mit deiner Genialität und deiner Frömmigkeit, wo bist du hingekommen?" („O, Grecia, unde ești oare, tu, cu genialitatea și religiozitatea ta?"):* în care moștenirea neoclasică anticipează motive ale dezolării de astăzi pentru lumea desacralizată, fără natură și fără poezie, care ne așteaptă dacă nu vom ști să recuperăm în noi conștiința estetică a peisajului ca orizont al libertății.

II
PEISAJUL CA PRODUCȚIE UMANĂ ȘI ESTETICITATEA SA

1. Arta în peisaj și arta peisajului. Conceptul de *peisaj cultural*, a cărui teoretizare geografico-filosofică am învățat-o de la Schwind, folosind-o liber în scopurile cercetării noastre (și interesul ei central este, să nu uităm, interesul esteticii teoretice), ne-a ajutat la recunoașterea a ceea ce în peisaj este opera omului: acesta, în cursul istoriei sale, intervine asupra naturii, o modifică pentru a-și satisface propriile nevoi; și modificînd-o pentru interesul său îi schimbă aspectul. Am întrevăzut și felul în care această intervenție a omului, această acțiune, cu care spiritul uman se plăsmuiește și se obiectivează el însuși modelînd natura, are în sine un dublu finalism: finalism interesat (finalism cu reprezentarea unui scop, vom spune folosind terminologia introdusă de Kant în *Critica puterii de judecată*), și finalism dezinteresat, finalism fără reprezentarea unui scop. Acest al doilea finalism caracterizează activitatea artiștilor; și poate fi mai mult sau mai puțin conștient de sine, poate avea un rol mai mare sau mai mic în acțiunea prin care omul modifică imaginea lumii și intervine asupra naturii, și prin propria muncă o transformă. Și rolul pe care îl are în transformarea naturii, prin opera omului, califică estetic rezultatele muncii umane:

făcînd astfel ca peisajul să supraviețuiască, sau măcar să-i accentueze propria calificare estetică, sau să dispară, copleșit de un act pur utilitar, pentru care contează numai finalitatea cu *reprezentarea unui scop:* față de care natura, și peisajul, în care ea se constituie pentru noi ca obiect de plăcere estetică, sînt simplu mijloc, în sine lipsit de valoare. Cînd, în schimb, finalitatea fără reprezentarea unui scop se constituie ca finalitate unică a intervenției umane asupra naturii, atunci acțiunea omului este artă, artă ce intervine asupra naturii în măsura în care e peisaj, ca să-i mărească și să-i desăvîrșească frumusețea: este ceea ce Kant a definit drept arta de a dispune frumos produsele naturii, și pe care, înainte de el, abatele de Lille o numise *L'art d'embellir les paysages;* și primul său teoretician din epoca modernă, Francis Bacon, spusese că este arta din care își trage originea *the purest of human pleasures, the greatest refreshment to the spirit of man (cea mai pură dintre plăcerile omenești, cea mai mare mîngîiere pentru spiritul omenesc):* grădinăritul, „fără de care" — sînt tot cuvintele lui Bacon — „construcții și palate sînt numai grosolane opere manuale"[1].

În grădină, prin urmare, esteticitatea naturii se constituie ca scop al unei activități umane în care ceea ce Kant numea finalism fără reprezentarea unui scop este explicit, conștient de sine și, într-o anume măsură, autoîntemeiat. Grădina este un peisaj în mod artificial modelat de om, în care natura ca atare este îngrijită ca obiect estetic, de unde omul poate să scoată acea *plăcere dezinteresată* (pentru a folosi din nou o expresie a lui Kant), care, într-un fel sau altul, a făcut să conveargă în sine atenția tuturor acelora care au făcut, oricum, din grădinărit, argumentul reflecției lor: va fi de ajuns să amintim aici o pagină din *Colocviile familiare* ale lui Erasmus, unde interlocutorul numit Eusebiu își însoțește oaspeții în grădină, definind-o *locul destinat vo-*

luptății oneste: să-ți desfeți văzul, să-ți încinți mirosul, să-ți înseninezi sufletul[2]. La aproape două sute de ani după Erasmus, în pragul secolului al XVIII-lea, iezuitul Audiberti, în poemul său latin despre parcul torinez Valentino, avea să expună, cu antiteze corespunzătoare gustului baroc, conceptul de grădină ca loc în care natura este îngrijită dezinteresat de om, pentru a scoate o plăcere din simpla ei prezență — în ceea ce, repetăm, cu rigoare filosofică, Kant avea să definească finalitatea fără reprezentare a unui scop, proprie operei de artă: „aici Flora chiar plicticoasele păduri le hrănește, pentru fericite răgazuri. Este lăudat copacul steril, este doborît cel folositor, căruia i se aduce vina fecundității . . .“[3]. Și fără să anticipăm mai mult decît este nevoie considerațiile pe care pînă la urmă va trebui să le facem referitor la sensul filosofic al grădinii ca atare, vom observa aici că grădina este o operă de artă explicit intenționată: o operă de artă care cu peisajul *cultural* (adică cu peisajul modelat de om, cînd acesta intervine asupra naturii și-i modifică aspectul exprimînd în ea sensul unei civilizații) are în comun materia și forma. Are în comun, adică, natura, asupra căreia se exercită activitatea modelatoare a omului; și cultura, care se exprimă estetic în rînduiala dată de om naturii ca atare: urmîndu-i capacitatea de a produce unele culturi mai degrabă decît altele, după climă, compoziția solului, expunere, înclinare, mai multă sau mai puțină umiditate; și pînă la recenta reducere a artei de a construi o simplă și pură producție tehnologică în serie (făcută cu materiale proiectate la planșetă și fabricate mecanic), urmînd și predispoziția naturii, după temperatură, precipitații, materialele reperabile pe loc, posibilitatea de a găzdui edificii umane construite și dispuse într-o manieră mai degrabă decît în alta. Singura diferență între grădină și peisaj ca peisaj cultural (natură căreia omul i-a

dat o formă, exprimînd în ea spiritul unei proprii civilizații istoric configurate) constă în faptul următor: că în peisaj este implicită, inerentă altuia, acea intenționalitate estetic formatoare care în grădină este liberă și explicită prin ea însăși. Dar grădina fiind oricum inclusă într-un peisaj, putem spune că grădina este artă *în* peisaj: o artă al cărui raport cu arta *peisajului* va trebui acum s-o definim cît mai complet în esența sa conceptual formulată.

2. Proiectare a peisajului și pierdere a infinitului. Arta *în peisaj* și arta *peisajului*, la limită, tind să se unifice: cercetătorii care în anii din urmă au înfruntat tema peisajului, a degradării și crizei sale, punîndu-și problema recuperării peisajului ca ambient calificat estetic, au plecat de la o recunoaștere a peisajului ca operă de artă în sine, pentru a încheia cu o teorie a arhitecturii peisagistice ca dezvoltare a grădinăritului, și totodată ca depășire a lui. Astfel, în Anglia, un învățat de faimă mondială, Jellicoe[4]; tot așa, în Italia, arhitectul și istoricul de arhitectură Guido Ferrara, specializat în arhitectură peisagistică, teoretică și practică, și autor al unei cărți în care peisajul italian este studiat ca „rezultat estetic al unei game foarte vaste de factori și în special al unor componente spirituale care se transferă în teritoriu prin munca omului“[5]. O definiție căreia cu greu i s-ar putea găsi una corespunzătoare, mai ales dacă o punem în legătură cu folosința înțeleaptă la care, în dezvoltarea temei propuse, Ferrara a știut să facă referințe culturale pe cît de numeroase pe atît de pertinente — și între acestea trebuie să amintim, aici, trimiterea la denunțarea, făcută la vremea lui de Quaroni, insuficienței, privitor la problemele peisajului, a unei critici arhitectonice, limitate la analiza *creației individuale, în afara aportului mai important al civilizației colective, adică al istoriei*[6]; și

expoziţiunea îngrijită a definiţiilor pe care referitor la peisaj le-au propus în ultimul deceniu învăţaţi de seamă — Hellpach, care a definit peisajul ca „impresia sensibilă generală care este trezită în om de o parte a suprafeţei terestre împreună cu porţiunea de cer care-i stă deasupra“[7] — şi geografii italieni: în afară de Sestini, amintit mai sus, Biasutti[8]; Toniolo[9]; Toschi[10]; Ranieri[11]; Gambi[12]. Şi merită o subliniere specială, în volumul lui Ferrara, maniera neexaltată în care autorul trimite la studii de antropologie culturală: fără o adeziune vădită la ceea ce în această disciplină este postulat imaginabil, ideea unei filosofii care ar trebui să cuprindă ştiinţific, prin *modele*, existenţa în sine, şi nu ar trebui să aibă nici o consideraţie faţă de individul căruia îi place să filosofeze; rămînînd în aşteptarea unei ştiinţe destul de puternice pentru a lua locul filosofiei. Este zadarnic să adăugăm, fie spus incidental, că cel care cu privire la filosofie are opinii de acest gen, şi-ar pierde timpul dacă ar continua să citească aceste pagini, dedicate unei cercetări pentru care studiul lui Ferrara este foarte util: deoarece, examinînd peisajul italian ca rezultat al acţiunii umane, ca atare estetic caracterizat şi judecabil, se ţine seama de rolul pe care l-au avut în formarea lui factorii cei mai diferiţi; în care se confundă „concepţiile cele mai înalte şi spirituale cu cele mai terestre şi cotidiene“: astfel că, alături de *obiceiurile sociale*, de *cultura figurativă şi legende*, este necesar să ne referim (şi am făcut-o de mai multe ori, chiar dirijînd o cercetare care se voia şi trebuia să fie filosofică; şi profesînd o filosofie, care poate fi condamnată din mai multe privinţe, dar este o laudă, ca *apriorică* şi *metafizică*) „la măslini, la struguri şi la sistemele de a semăna grîul, încît să fie posibil să se stabilească în ce continuum cultural se pot situa în acelaşi timp Zeus, istoria, arhitectura, culturile agricole, îngrăşarea pămîntului“[13]. Dar

fără a urmări punct cu punct cercetarea desfăşurată de Ferrara (la care, dealtfel, vom avea prilejul şi nevoia să ne referim de mai multe ori, chiar atunci cînd vom studia critica de peisaj, prin ea Ferrara pregătind ceea ce, după terminologia schimbată a lui Anceschi, vom numi *reliefurile de structură* şi *reliefurile de situaţie)*, trebuie să constatăm aici cum concluziile învăţatului florentin postulează o ideală reconversiune a artei *în* peisaj în artă *a* peisajului. O proiectare teritorială în care peisajul, ca autentic produs al noii societăţi, este supus „controlului arhitectului peisagist, care vine să îndeplinească dubla funcţie de ideator de forme noi şi de verificator al capacităţii ambientului de a recepta un nou echilibru ecologic“[14]. Reconversiune, spunem, în care grădina dispare (în acelaşi fel dealtfel, după multe teorii de astăzi, ar trebui să dispară opera de artă în specificitatea sa, ca o cristalizare a valorilor formale şi a transcendenţei lor) în favoarea unei extensiuni a artei ca atribut: modalitatea acţiunii care, cu o esteticitate proprie inerentă, califică o producţie umană (în acest caz: producţia ambientului peisagistic) al cărei finalism este totdeauna şi numai, pentru a folosi distincţia făcută de Kant, finalism cu reprezentarea unui scop, şi niciodată acel *finalism fără reprezentarea unui scop, „Zweckmässigkeit ohne Zweck“*, esenţial şi constitutiv artei ca atare.

Deşi nu rezultă în mod explicit, aceasta este presupusa speculaţie pe care se întemeiază concluziile lui Ferrara — şi, dealtminteri, este teoria foarte răspîndită astăzi şi susţinută cu autoritate în cultura artistică mondială; o teorie căreia va trebui să-i căutăm începuturile prin textele utopiilor estetico-sociale de după primul război mondial: utopii generoase, ivite din nobile preocupări pentru umana existenţă în societate; şi în ciuda oricărei contrarii aparenţe, moşteniri îndepărtate, nu totdeauna con-

ştiente, a unei şi mai antice utopii, cea expusă de Platon în cartea a treia şi a zecea a *Republicii*. Teoretic însă, trebuie să ne întrebăm dacă şi pînă la ce punct este posibilă recunoaşterea categoriei estetice, şi să ne-o asumăm ca principiu fie şi concomitent, al întregii activităţi umane, atunci cînd îi este negată autofinalizarea şi prezentarea cristalizată şi concentrată în ea însăşi. În cazul nostru, ne putem întreba, tot pe plan speculativ, la ce s-ar reduce, dacă ar lipsi parametrul unei esteticităţi ambientale cu scop în sine (a unei *arte în peisaj* ca formaţie a naturii pentru un finalism fără reprezentare de scop), interesul aspectului estetico-ambiental rezultat din indispensabila *corespondenţă între structura economică, productivă şi socială şi peisaj*, de care vorbeşte Ferrara cu referiri la rezultatele congresului ţinut în 1966 la Stuttgart de Federaţia Internaţională a Arhitecţilor Peisagişti (IFLA), şi la un eseu al lui Konrad Buchwald[15]: revendicînd de la arhitectul peisagist tocmai „cercetarea conştientă şi onestă a unui nou echilibru funcţional şi formal", misiunea, s-o spunem, „de a armoniza pe plan estetic diferitele întrebuinţări la care poate fi supus solul, eventual ajungînd la izolarea acelora cu totul inconciliabile cu profilul biologic al ambientului"[16].

Sfîrşitul *artei peisajului*, în ultimă analiză, aşa cum rezultă din cartea lui Ferrara, este acelaşi care la vremea lui a fost enunţat de Niccolò Tommaseo, într-un eseu despre *Arta grădinilor*, şi care se încheia cu următoarele afirmaţii: „... atunci cînd arta s-a putut, ca zeiţă, insinua în toate aspectele civilizaţiei... [...] ... nu numai prospectarea unui spaţiu atît de restrîns cum e grădina, va fi de artă cu chibzuinţă îmbrăţişat şi împărţit; ci cîmpiile întregi, oraşele întregi vor merge în urma unui desen preordonat, edificînd, printr-o formă care, aşa ca într-un templu, într-un palat, într-o statuie, fiecare parte trebuie să corespundă întregului, şi dacă nu corespunde, sar numaidecît în ochi nepotrivirile; tot astfel, marile lucruri ale societăţii umane, ca şi cum ar fi ale unui singur om, cu varietate proporţionată, ascultă de conceptul unic al minţii creatoare"[17]. Numai că ipoteza lui Tommaseo se poate defini drept o aspiraţie de a modela întregul peisaj ca grădină. Să spunem: a sublinia lumea vieţii active, dîndu-i calificarea de operă de artă totală; şi nu a dizolva arta autofinalizată în cea care în mod obişnuit este numită, astăzi, acţiune estetică — în cazul nostru: a nu dizolva arta grădinii în arta peisajului, care ar rămîne o inerentă estetizare conştientă a *utilului*. Teoretic, aceasta înseamnă moartea formelor prin sine, din care este exclusă orice intenţionalitate utilitară — ca în definiţia grădinii propusă de Erasmus în *Colocviile* sale *familiare;* sau în poetica şi preţioasa descriere pe care ne-a făcut-o Audiberti despre partea degradată astăzi a parcului torinez Valentino, destinată la vremea lui la ceea ce numea el *Voluptarium Nemus*, pădure de agrement.

Acestei suprimări a artei, mai mult sau mai puţin explicit propusă de filosofiile realiste sau analitice de astăzi, i-ar corespunde, pe lîngă aceasta, din punct de vedere teoretic, o sancţionare definitivă a dispariţiei polului opus al artei, natura absolut spontană: şi a cărei artă, după Kant, aparenţa ar trebui să şi-o asume. Nu altminteri, în perspectivele teoretice analitice şi realiste, natura liberă şi spontană sfîrşeşte prin a fi total înlocuită de o proiectare şi o planificare universală; avînd drept consecinţă dispariţia unuia dintre cei doi termeni ce acţionează în interiorul noţiunii de *peisaj cultural sau peisaj umanizat*. Peisajul în întregime proiectat, dacă interpretăm teoretic conceptul, ar fi un peisaj din care ar fi absentă orice spontaneitate a naturii şi artei tocmai pentru că ar lipsi în el, sau cel mult ar fi redusă la *rezervă*, natura liberă neutilizată de om (*homo faber*) pentru propriile scopuri;

așa cum ar lipsi acele opere de artă scop în sine, în care natura este modelată de om *(homo artifex*, aici, care este altceva decît *homo faber)* cu nici o altă finalitate în afara prezenței sale: grădinile. În ultimă analiză, arta ar fi aici prezență numai ca *artificiu* heterofinalist și nu ca formativitate scop în sine; și natura ar fi la rîndul ei prezentă numai ca materie neorînduită și accidentală, în care o cultură utilitară în scopuri proprii și științific metodologizată pune ordine. Natura ca simplă materie, și nu formă în care o cultură dezinteresată în ce privește scopul, poetico-fantastică în ce privește manifestarea sa și în modul în care se realizează ea singură, se recunoaște și se identifică, deschizîndu-se deasupra propriei finități. Arta peisajului, la urma urmelor, cînd se reduce la simplă intervenție (fie și cu puteri decizionale) într-o procesualitate formativă proiectată în vederea unui scop care să nu fie acela al unei contemplații scop în sine, și nu se referă la acel centru de iradiere care pentru *formele altcuiva* este *forma pentru sine* (în acest caz: grădina ca artă *în peisaj)* ar însemna pur și simplu a pune ordine în finitatea spațiului-ambient. Ea n-ar aduce așadar în finitate *umbra infinitului* de care vorbea, la timpul său, Burnet: acea umbră a *infinitului* care este dată peisajului de la constituirea sa ca ceva mai mult decît spațiu; ca acea metaspațialitate de care s-a vorbit îndelung în primele faze ale cercetării noastre: prezență a naturii, modelată de om, care se constituie întotdeauna ca prezență pură, obiect al unei contemplații active, absolutizată în sine însăși. Acea contemplație în care (ca în *poezie*, a cărei teorie o expunea Hölderlin într-o scrisoare către fratele său, amintită nu de mult din alte motive) omul se reculege, găsind acolo liniștea; și „nu liniștea goală, ci liniștea vie, în care toate forțele sînt în acțiune, și nu ne dăm seama de faptul că sînt

în activitate, numai și numai din pricina intimei lor armonii“[18].

Contemplația: la care nu întîmplător adăugăm cuvintele pe care Hölderlin le-a scris despre poezie: pentru că în poezie cuvîntul, în absolutul lui, se constituie ca obiect de contemplație activă: cuvînt *ultra-comunicativ* sau *meta-comunicativ*, tot așa cum spațiul, în peisaj, este mai mult decît spațiu: prezență spațială a infinitei temporalități. Cuvîntul, în poezie, ca rostire a infinitului, întemeiere a *existenței*, a *ceea ce rămîne*: „*Was bleibt aber, stiften die Dichter*“, „*Dar ceea ce rămîne creează poeții*“. Și contemplația, care și ea împletește finitul și infinitul, face să trăiască ca infinit clipa fugară a timpului, deschide micimea unui loc dincolo de limitele sale, pînă la a face din ea o epifanie a infinitului; și deschizînd singularitatea pe care și-o simte a sa ca infinită, o duce spre recunoaștere în sine, în infinitatea propriei existențe singulare, individuale, infinitatea tuturor celorlalți: infinitatea celorlalți și existența fiecăreia în parte, în sine, infinită. Infinitate a celorlalți necunoscută în sine, și infinitate a sa în alții, ca participant la contemplație: care în natură și în artă „apropie oamenii și îi unește“ așa cum gîndea Hölderlin despre poezie.

3. Arta în peisaj, căutarea Paradisului pierdut. Pentru a înțelege necesitatea unei arte *în* peisaj, formă a naturii finalizate în ea însăși, ca garant pentru arta *peisajului* (care n-ar putea fi concepută, și prin urmare nici posibilă, ca artă și ca frumusețe atunci cînd ar lipsi acești doi termeni care se conjugă în ea, artă și natură, sau numai unul din cei doi termeni) ar fi bine să reamintim de definiția peisajului întîlnită în eseul postum al lui Rudolf Borchardt intitulat *Grădinarul pasionat*. O definiție care pare cu totul incompatibilă față de orice finalism practicist, față de teoriile proiectării peisagiste care își epuizează propria producție în

presupuneri filosofice analitice și realiste[19]. Am văzut de fapt că Borchardt definea peisajul ca aparență care istoric dobîndește, prin *vederea spirituală* a omului, ceea ce prin vederea pur *fizică* este simplă determinare spațială, limitată și condiționată, a suprafețelor terestre. Această definiție face parte dintr-un context în care autorul (filosofînd despre botanică după o tradiție care se poate lăuda cu numele lui Strabon, Erasmus, Pope, Rousseau, Goethe) se ocupa de flori în măsura în care fac parte din peisaj, dar în sensul că în sine conțin o anume idee despre peisaj; și cultivarea lor în grădină, artă *în* peisaj, aduce o prezență ideală de peisaje diferite de cel în care este inclusă grădina: cu atît mai adevărat, scria el, cu cît „grădina nu conține acele flori care cresc spontan în afara gardurilor ei, ci cele ale unui peisaj cu o existență deosebită, a unui vis, a unei nostalgii. Gardul — continua Borchardt — desparte două lumi, și de n-ar fi astfel, de ce ar exista...?"[20] Și aceste considerații asupra diversității florei din grădină (artă *în* peisaj) față de flora familiară peisajului din care face parte grădina, sînt importante pentru noi, în acest moment, în măsura în care ajută la clarificarea interacțiunii reciproce a artei *peisajului* și a artei *în peisaj:* cu necesitatea care urmează de aici pentru noi care teoretizăm, de a preciza în ce anume diferă cele două concepte (arta *în peisaj* și *arta peisajului);* și să stăvilim ireductibilitatea unuia față de celălalt: o precauție logică elementară, cînd ne gîndim la două realități diferite între ele, pentru a evita o confuzie care să ne împiedice să ne facem o noțiune clară despre amîndouă, și să lămurim raporturile lor reciproce. Să lămurim, în cazul nostru, ceea ce au în comun grădina-în-peisaj și peisajul avînd în sine, cel puțin potențial, grădina: ba chiar tinzînd, la limită, la condiția ideală a grădinii. Putem, la acest punct, să anticipăm o rezultantă finală a cercetării noastre, și să spunem că grădina este

realizarea ideii de peisaj absolut: a unui peisaj scop în sine însuși, și prin urmare transcendent față de cotidianul vieții: întreaga natură ca grădina pe care Alain o definea *„une nature préparée, où les perspectives changeantes attirent l'attention..."*[21]. Vom spune atunci că esteticitatea imanentă și difuză în peisajul care își are propriul moment de cristalizare, propria transcendență, în esteticitatea grădinii este transcendența intramundană a operelor de artă: acea transcendență estetică, pe care dacă vrem s-o sacrificăm unei esteticități cu totul *imanente*, calificării a ceea ce este *altceva* față de artă, s-ar răzbuna făcîndu-ne să ispășim abolirea ei cu imposibilitatea de a recunoaște din punct de vedere al categoriei acea difuză și imanentă esteticitate în numele căreia noi vom fi surghiunit din lume frumusețea scop în sine a operelor de artă; pentru că fără esteticitatea cristalizată și autofinalizată a operei de artă (față de care calificarea estetică a acelui *altceva*, esteticitatea, să spunem, heterofinalistă, este expansiune și reflex) nu ar putea exista nici esteticitate difuză și imanentă.

Raportul ideal între grădină și peisaj coincide așadar cu constituirea grădinii ca o autotranscendență a esteticității imanente în peisaj, și prin urmare ca model ideal al unui peisaj primar al absolutei fericiri și a unui peisaj final al fericirii și inocenței nedobîndite. Și știm că în tradiția ebraico-creștină peisajul inocenței primitive și fericite este Edenul; așa cum Paradisul recîștigat de noua uniune între fericire și virtute este, în tradiția neoplatonică-creștină, acea grădină a Noului Ierusalim cu viziunea căruia culminează cartea Apocalipsului. Un peisaj pe care l-am întîlnit, și în interpretările sale poetice și picturale, de la *Purgatoriul* lui Dante la *Adorația Mielului* de frații Van Eyck, atunci cînd am abordat problema modului în care, în relație cu peisajul, categoria estetică se determină ca *grație,*

adică fericire intrinsecă a unei virtuți spontane, fără constrîngere și autoconstrîngere[22]. Și în acest sens putem citi acum acel capitol al treilea care în cartea lui Jellicoe se intitulează, exact, *În căutarea grădinii paradisului;* care este dedicat felului în care se configurează istoric, în lumea de astăzi, căutarea unității ideale între peisaj și grădină: astfel ca arta de a *construi în peisaj* să devină ceea ce numim acum *arta peisajului*, în sensul în care, cum am văzut, la jumătatea secolului al XIX-lea Tommaseo dorea ca și cîmpiile în întregime, și orașele în întregime să devină numai o grădină. O anchetă, spunem, în care ipoteza idealei identificări între peisaj și grădină, întocmai ca în Paradisul Terestru și în noul Ierusalim, poate să ofere arhitecților peisagiști posibilitatea de „a interpreta acele sentimente și dorințe care există înlăuntrul fiecăruia și să dea viață primei cerințe a existenței umane, reconcilierea cu propriul ambient"[23]: acea reconciliere care în momentul actual al istoriei noastre nu poate să nu se configureze în sensul definit de Jellicoe într-o altă pagină a sa: „... Într-o lume..., care tinde spre mecanizare și ca urmare spre geometrie, nu poate trezi mirarea că arhitecții peisagiști simt nevoia de a contrabalansa această tendință cu artele care derivă din fenomenele naturale"[24].

Este vorba, cu alte cuvinte, de a identifica unitatea ideală a *artei peisajului* și a *artei în peisaj*, unitatea de peisaj și grădină, fie chiar și ca unitate sistematizatoare: care pune baza, teoretic, existenței grădinilor în peisaj și a modelării peisajului ca o proiecție a grădinii pe scară macroscopică, difuziune, ca frumusețe inerentă în întreg ambientul vieții noastre, a acelei frumuseți care în grădină se concentrează în ea însăși și face din ea însăși propria rațiune de a exista și propriul scop. Și în conștiința teoretică a acestei ideale unități, în măsura în care se poate transmuta, prin artificii, într-o viziune finalistă, se va putea

prospecta o restituire către oameni, pe cît posibil în orizontul istoriei, a acelei fericiri virtuoase pe care nostalgia Paradisului Terestru o așază într-o anterioritate îndepărtată față de istorie, în timp ce speranța escatologică o așază în acea ulterioritate față de istoria, care este ulterioritatea Noului Ierusalim: „Și am văzut un cer nou și un pămînt nou... [...] ... rîul și apa vieții, limpede cum e cleștarul... [...] ... Și în mijloc ... [...] ... crește pomul vieții, legînd rod de douăsprezece ori pe an, în fiecare lună dîndu-și rodul... [...] ... Nici un blestem nu va mai fi ... [...] ... Și noapte nu va mai fi ..."[25].

Cu privire la această aspirație de a restitui omului, într-un peisaj modelat ca o grădină și oglindindu-se în sine, acea frumusețe difuză și inerentă, frumusețea care se autofinalizează în grădină, găsim o enunțare explicită, fie și într-o formă interogativă, în textul lui Jellicoe: „Este oare cu putință să creezi în ziua de astăzi o grădină care să exercite o atracție universală, un paradis potrivit nu numai unui singur fel de viață, ci tuturor acelora care există pe acest complex glob? Este oare cu putință să țesi toate firele diferite ale umanității într-un unic covor al grădinii paradisului, așa cum făceau vechii persani?". Înaintea răspunsului la această întrebare, Jellicoe propune o dezbatere istorică ce merită recomandată ca un compendiu de istorie al peisajului, pentru a fi citită împreună cu cea a lui sir Kenneth Clark, și cu istoria grădinilor de Charageat.[26] Dar în acest moment pe noi ne interesează dezvoltările teoretice pe care le găsim formulate în acea parte a cărții ce conține raportul pregătit pentru Breckshire Downs Villages Association, în legătură cu proiectarea unei autostrăzi[27]: „Dorința conștientă a unui peisaj natural se exprimă numai cînd instinctele primitive încep să fie sufocate de civilizație"; este justificarea teoretică a ceea ce se citește în paragraful precedent (și cu valoare universală nu

numai pentru problema practică de care autorul era interesat în acel moment), că interesul pentru *conservarea unui amplu district rural* „nu depinde de raţiunile şi statisticile experţilor, ci izvorăşte mai degrabă din înclinaţiile şi emoţiile noastre, ale tuturor"[28]. Este vorba în cele din urmă, de o convergenţă a *artei în peisaj* şi a *artei peisajului* care ne poate duce către o nouă „acceptare a naturii pe bază de paritate cu opera omului, dar cu scopul de a o sistematiza în aşa fel încît să poată pătrunde în lumea sa şi să se folosească de originile noastre [...] fără s-o calce cu stîngăcie în picioare[29]. Aceasta este o temă recurentă în opera lui Jellicoe, un fel de fir conducător: o găsim în interpretarea estetico-sociologică, dealtminteri ireproşabilă, a acelei reşedinţe de ţară din secolul XVIII pe care englezii o consideră drept „contribuţia lor cea mai mare la istoria artei"; şi care, aşa cum am văzut, prin mijlocirea teoretică a eseistului german Hirschfeld, i se face apologia în Italia de Silva spre sfîrşitul secolului XVIII. Era „simbolul — scrie Jellicoe despre reşedinţa de ţară — unui mod de viaţă care părea să menţină un echilibru între elementul intelectual şi cel biologic..."[30]; şi acelaşi concept îl găsim în interpretarea pe care Jellicoe o dă acelei părţi din marea arhitectură modernă care se leagă de tradiţia secolului XVIII englez, răspunzînd cerinţei unei *întoarceri la natură:* „Opera lui Le Corbusier, a lui Neutra şi a altor maeştri ai arhitecturii secolului XX s-a bazat pe contrastul precis între edificii geometrice şi peisaje ordonat dezordonate. Raportul între arhitectura modernă şi formele arborescente, este realizat într-un mod magnific în Scandinavia şi Elveţia, şi în acele zone ale Mexicului şi Americii de Sud, unde frunzişul luxuriant curge literalmente printre edificii... [...]... Şi amintirea biologiei, imboldul de a ne identifica originilor naturii..."[31]. Această consideraţie autorul o confirmă de mai multe ori cu

o exactitate logică: „influenţa unui ambient bun sau rău poate crea sau tulbura pacea spiritului, care la rîndul ei trebuie să influenţeze facultatea judecăţii, şi în ultimă analiză progresul civilizaţiei. Spiritul poate părea mai ales gata să-şi atingă împlinirea cînd cerinţa lui de ordine este în mod just echilibrată cu originea sa primitivă..."[32]. Şi mai departe: „Grecii au avut oroare de căile de acces drepte, preferînd ca edificiile lor să fie văzute în trei dimensiuni aşa cum se vede stînca ieşită la suprafaţa pămîntului. Această sensibilitate între arte şi natură dobîndeşte un interes particular în lumea modernă deoarece ne temem că sistemul nostru de viaţă poate deveni excesiv de organizat şi de mecanizat, şi simţim în noi instinctul biologic de a ne întoarce la ambientul natural din care provenim, căruia îi aparţinem şi la care trebuie în mod inevitabil să ne întoarcem..."[33].

Despre semnificaţia metafizică şi valoarea estetică a acestei cerinţe de întoarcere la ambientul natural, am mai vorbit de multe ori, aceasta fiind în fond firul conducător care ne-a dus pînă aici. Este vorba de cerinţa de a restitui finitatea noastră infinitului, de a readuce infinitul în orizontul mundan al finităţii: întrucît principiul biologic contrapus principiului mecanic este viaţa însăşi în măsura în care se simte şi se ştie infinită, şi nu numai mecanism şi formulă chimică; şi de această existenţă şi conştiinţă a infinităţii sale se bucură în chiar miezul finităţii, în modalităţi care merg de la bucuria unei finităţi în întregime conciliată cu infinitul (şi este graţia naturii ca graţiozitate a peisajului, grădina plăcerilor) pînă la înfricoşata exaltare a finităţii cînd îşi simte propria imensitate faţă de acel infinit pe care totuşi izbuteşte să-l fixeze şi să-l gîndească: şi este, cum ştim, tendinţa matematico-dinamică, sau teoretico-practică a sublimităţii naturii. În orice caz, arta peisajului, ale cărei raţiuni şi scopuri le-am reca-

pitulat pe scurt, constă în „transformarea peisajului dintr-un semnificat de pură utilitate într-unul ținînd de domeniul metafizicii" așa cum a scris Jellicoe vorbind despre grădina persană[34]. Și ceea ce trebuie să lămurim acum, este chiar modalitatea acestor transformări.

NOTE

1. BACON, *Saggi (Eseuri)*, XLVI. *Despre grădini*, tr. it. de Cordelia Guzzo, Torino, UTET, 1961, p. 229.
2. *„Totus hic locus voluptati dicatus est, sed honestae; pascendis hoculis, recreandis naribus, reficiendis animis..." Convivium religiusum*, în: *Desiderii Erasmi Rotterdami, Colloquie familiaria.* Citez după ediția din Leida, 1702: *Desiderii Erasmi Opera Omnia*, vol. I, col. 674 A, 6—7.
3. *Illa / Flora / senes Sylvas etiam ad felicia nutrit / Otia. Laudatur sterilis, cadat utilis arbor, / / Fertilitas cui culpa fuit...*" (Acea zeiță a primăverii hrănește pădurile bătrîne doar pentru răgazurile fericite. Copacul fără rod este lăudat, cel folositor cade, rodnicia e cui vină a fost...) — *Valentinum*, în: *Regiae Villae, Sylvae, Epigrammata Auctore Camillo Maria Audiberto*, ed. cit., p. 7. Mai departe, autorul vorbește despre conceptul creșterii, în același parc, a animalelor destinate purei și dezinteresatei contemplații: *„Spatioso limite clausa, / Se Fera vel nescit captivam: aut carcere in ipso /Est libertatis fiducia tuendae"* (Închisă într-un hotar larg, fiara nu știe că este captivă; sau chiar în închisoare trebuie păstrată credința că este liberă) *(idem*, p. 8). O amintire a grădinăritului avînd ca protagonist regnul animal socotit, ca atare, pur obiect de bucuroasă contemplație estetică, o găsesc într-o altă scriere din secolul XVIII, *Descrizione della città di Caltanissetta (Descrierea orașului Caltanissetta)*, în apendice la un memoriu judiciar *Ragioni a prò della reintegrazione della città di Caltanissetta al Segro Regio Demanio del Regno di Sicilia (Motivații în favoarea reintegrării orașului Caltanissetta în Sacrul Regat al Coroanei din Regatul Siciliei, Neapole, 1756)*: „... delicioasa pădure de la Mimiano, preafertilă din pricina cerbilor, care vin în turme, aproape domestice, atîta că în vechime se închideau pentru desfătare în unele locuri spațioase prevăzute pretutindeni cu încuietori..." Inutil de spus, că din acei cerbi, și din pădurea care-i ospăta, nu

mai rămăsese nici urmă în vremea copilăriei mele în acea localitate din Sicilia.

4. J. A. JELLICOE, *Studies in Landscape Design L'Architettura de paesaggio (Arhitectura peisajului)*, Oxford University Press, 1960 și 1966, tr. it. de Enrico Labò, Milano, ed. „Comunità", 1969. Privitor la cartea lui Jellicoe a se vedea recenzia sub semnătura lui E. Ferr în *Settanta*, nr. 8, Roma, 1970.
5. G. FERRARA, *L'Architettura del paesaggio italiano (Arhitectura peisajului italian)*, Padova, Marsilio ed., 1968, p. 8. Și a se vedea, foarte important între sursele la care trimite Ferrara, volumul *Il paesaggio (Peisajul)*, de Aldo Sestini, editat de Touring Club Italiano, Milano, 1963. Sestini scrie în capitolul introductiv că peisajele italiene *„sînt peisaje umanizate"*, după expresia obișnuită a geografilor"; astfel că „Opera atîtor generații s-a acumulat și fiecare din ele poate să fi modificat ceea ce precedentele făcuseră. Se poate tot atît de bine afirma că peisajele noastre sînt o creație istorică, dezvoltate puțin cîte puțin prin multiple reamenajări" (p. 11). Referitor la cele de mai sus am găsit un exemplu în istoria peisajului lombard, așa cum am avut prilejul să citim în expunerea lui Cesare Cantù. Și studiul lui Ferrara, plecînd de la această constatare a lui Sestini, pune problema de a considera aceste *reamenajări* din punct de vedere al artei ca artă *a* peisajului. Cu privire la cartea lui Ferrara, să nu uităm nota lui Bruno Zevi *(L'Espresso*, Roma, 19 mai 1969).
6. L. QUARONI, *Per una impostazione giuridica del problema della difesa dell'ambiente (Pentru o impostare juridică a problemei apărări ambientului)*, în: *Ulisse*, a XI, facs. XXVII, 1957. Citat în: FERRARA, *L'architettura del paesaggio italiano (Arhitectura peisajului italian)*, cit., p. 7.
7. W. HELLPACH, *Geopsiche*, Roma, ed. Paoline, 1960; în FERRARA, cit., p. 17.
8. R. BIASUTTI, *Il paesaggio terestre (Peisajul terestru)*, Torino, UTET (1947), 1962, în FERRARA, cit., p. 11.
9. A. R. TONIOLO, *Compendio di geografia generale (Compendiu de geografie generală)*, Milano, Principate, 1950; ibidem.
10. U. TOSCHI, *Corso di geografia generale (Curs de geografie generală)*, Bologna, Zanichelli, 1962, *idem* p. 13.
11. L. RANIERI, *Paesaggio, regione, economia (Peisaj, regiune, economie)*, Bari, 1963, ibidem.
12. L. GAMBI, *Critica di concetti geografici di paesaggio umano (Critica conceptelor geografice ale*

peisajului uman), Faenza, Lega, 1961, și: *Problemi di geografia umana (Probleme de geografie umană)*, 1954, *ibidem*.

13. *L'Architettura del paesaggio italiano (Arhitectura peisajului italian)*, cit., p. 8. Cu privire la pertinența *terestrului* și *cotidianului* într-o cercetare filosofică-estetică, s-ar putea găsi o mulțime de argumente justificatoare, mai ales cînd este vorba de un subiect cum este peisajul. Dealtminteri, orice cititor de cărți filosofice știe ce rol au trimiterile la *terestru*, la *cotidian*, în *Antropologia pragmatică* a lui Kant și în *Știința nouă* a lui Vico: din care ne face plăcere să amintim aici *Adnotările la tabelul cronologic în care sînt trecute lucrările pregătitoare materiilor*.
14. FERRARA, *L'architettura del paesaggio italiano (Arhitectura peisajului italian)*, cit., p. 173.
15. *Idem*, p. 175.
16. *Idem*, p. 174.
17. În: N. TOMMASEO, *Bellezza e civiltà o delle arti del bello sensibile (Frumusețe și civilizație sau despre artele frumosului sensibil)*, Florența, Le Monnier, 1857, p. 143. Eseul *L'arte de' giardini (Arta grădinilor)* este reprodus doar parțial în *Scritti di Critica e di Estetica (Scrieri de Critică și de Estetică)* îngrijite de Adolfo Albertazzi (Neapole, Ricciardi, 1913).
18. HÖLDERLIN, *Briefe*, cit., p. 305. Dar cu privire la contemplația naturii, cu privire la semnificația ei, la valoarea ei asemănătoare poeziei, Hölderlin avea să rostească cuvinte definitive și în licăririle de luciditate din ultimii și teribilii săi ani. Astfel, în poezia intitulată *Aussicht* și semnată Scardanelli, 24 martie 1671: *„Ziua deschisă oamenilor străluce cu imagini, / Cînd verdele din depărtarea lină transpare, / Înainte ca lumina serii să lunece spre crepuscul, / Și lumini orbitoare îmblînzesc țipătul zilei. / Adesea apare dinlăuntrul lumii înnourate, închise, / Simțirea omului, plin de îndoieli, chinuit, / Splendida natură îi însenînează zilele / Și rămîne departe de îndoială întunecata întrebare"* (Trad. it. de Giorgio Vigolo în Hölderlin, *Poesie*, cit., p. 531).
19. Și „privitor la sensibilitatea morală cu care Borchardt știe să surprindă în cele mai variate manifestări ale Modernului viciul fundamental, de renunțare la umanitate", a se vedea cel mai important eseu pînă acum scris în Italia despre Borchardt, în: ELENA CROCE, *Romantici tedeschi ed altri saggi (Romantici germani și alte eseuri)*, Neapole, Edizioni Scientifiche Italiane,

1962, p. 261 ș.u. (fragmentul citat aici este la pagina 280).
20. *Der leidenschaftliche Gärtner*, ed. cit., p. 130; și în ce privește grădina ca *„Jenseits"*, „de cealaltă parte", a se vedea p. 10 (Trebuie să mulțumesc aici doctorului Hartmut Zelinsky din Regensburg, mulțumită gentileței căruia am putut să dispun de cartea lui Borchardt, căutată ani întregi zadarnic). Este cunoscut faptul că existența grădinii delimitate de garduri constituie pentru unele zone ale intelectualității contemporane un motiv de aversiune împotriva instituției însăși a grădinii, în care se vede un simbol de privilegiu și de inegalitate socială: „... ziua cînd vom dărîma împreună împrejmuirea unui parc...". Cu tot respectul datorat memoriei celui care a scris această frază, trebuie să observăm că aceasta rezumă un imprecis schimb al *fructificării estetice* cu *posesiunea economică*: în realitate, de grădină, în măsura în care este *în* peisajul locuit de toți, se folosesc toți cei care trăiesc în acel peisaj, fie că se găsesc de o parte sau de alta a împrejmuirii. Și distrugerea grădinii, adesea dorită și pusă în fapt, chiar călcînd legile, și tocmai de cei care stau înăuntru, pentru a scoate din proprietatea solului un profit mai mare, este pentru toți o pagubă: din punct de vedere estetic ca și din toate celelalte pentru care punctul de vedere estetic reprezintă sinteza pe planul contemplației. În realitate, noi care stăm în afara grădinilor și parcurilor, profităm de ele (chiar și higienic), ca și cei care stau înlăuntrul lor (sau ar trebui dar nu vor), fie și într-un fel deosebit. Cine uită această circumstanță, și împotriva existenței grădinilor și parcurilor, ar apela la învățămintele lui don Lorenzo Milani (dintr-o scrisoare din care am citat fraza cu dărîmarea împrejmuirii) ar gîndi, substanțial în același fel cu proprietarii care și-au vîndut grădinile ca terenuri bune de construit.
21. *Vingt leçons sur les beaux-arts*, Quatrième leçon (3. XII. 1929) în: ALAIN, *Les arts et les dieux*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, p. 496.
22. Cine privește, în zilele noastre, în jur, și ascultă unele glasuri contemporane, mai ales tinere (chiar cele care la prima vedere pot părea invocații *disgrațioase* de absolută amoralitate, ba chiar acestea în primul rînd), nu s-ar obosi prea mult să-și dea seama că acele glasuri, gesturi și acțiuni care le însoțesc, se nasc dintr-o dorință de virtute purtătoare de fericire, prin urmare virtute spontană, nu coercitivă sau autocoercitivă. Cu alte cuvinte, este aspirația la re-

cuperarea acelei *grații* care numai în unire cu natura poate fi gîndită. Și întrucît ne putem îndoi că anumite căi duc spre *grație*, este necesar să înțelegem de ce atîția tineri, în toată lumea, se îndreaptă pe acele căi; în ultimă analiză, îi duce faptul că nu pot suporta lumea pe care am numit-o *fără grație*, pentru că este o lume fără natură și fără grădini. Lumea în care *a fi*, la nivel individual ca și la nivel social, se schimbă cu *a avea;* și *bunăstare* se numește (în direcție individualistă sau în direcție colectivă: diferența aici este nerevelatoare) *a avea multe lucruri* și a pierde în *cantitatea lucrurilor* propria *calitate de oameni.*

23. G. A. JELLICOE, *L'architettura del paesaggio (Arhitectura peisajului)*, cit., p. 45.
24. *Idem*, p. 61. Sub acest unghi, poate fi totdeauna posibilă o reluare și o dezvoltare a accentelor apărute de mai multe ori în cursul cercetării noastre cu privire la ceea ce în Italia se numește *artă săracă*, sau cel puțin, referitor la curentele care, derivînd din ea, vor să iasă în evidență, ca obiecte estetic intenționate, de materii brute preluate din lumea naturală. În fond există o exigență autentică, fie ea chiar rău interpretată, din cauza prejudecății socializante care face să devieze mare parte din cultura contemporană; și este exigența de a recupera lumea spontaneității naturale, împotriva imperativei artificialității a geometrismului scientist și tehnologic. Cu vreo zece ani în urmă, înlăuntrul artei propriu-zise, și cu mijloacele proprii acesteia, aceeași exigență se pusese în valoare în așa-zisa *artă informală:* la originile căreia stătea o incipientă intoleranță pentru raționalismul geometrizant și serializator.
25. *Apocalipsa*, 21—22.
26. G. A. JELLICOE, *L'architettura del paesaggio (Arhitectura peisajului)*, cit., p. 35. Pentru referirea la covorul persan, *idem*, pp. 377 ș.u.: „Persanul își concepea grădina ca o mică și fertilă casă așezată într-un imens peisaj arid. Era un fel de sanctuar, și numele său, Paradisul (o incintă zidită) foarte curînd s-a găsit că are o semnificație mai amplă. Planul său era simplu, geometric, și bazat pe canale de irigare a deșertului. A inspirat desenul covorului Paradisului, un memento pentru noi a varietății și bogăției de amănunte care pot fi țesute pe un simplu fundal..." Și a se vedea cu privire la acest subiect, Borchardt *Der leidenschaftliche Gärtner*, cit., p. 35: „Chinezii și Japonezii au devenit popoare de pictori cultivînd plantele și florile: persanii au devenit țesători de covoare, covoarele fiind un compendiu al grădinilor lor (și nu numai ale lor) cu întreaga lume de flori pe care o conțin". Cît privește originea covoarelor persane ca mimeză textilă a grădinilor în vremea suveranilor sasanizi, a se vedea: CHARAGEAT, *L'art des jardins*, cit., p. 22. Din punct de vedere filosofic, covorul, această mimeză a grădinii, poate fi considerat ca o amintire a naturii, ca ambient al vieții, în interiorul orașului și al casei: covorul ca echivalent al peisajelor pictate în frescă pe pereți și reprezentate în tablouri și tapiserii: cu privire la care, la începutul cercetării noastre, am constatat caracterul de metamorfoză al spațiului, de deschidere spre infinit. Chiar și covorul este reprezentare a infinitului în finit. Și substituirea de astăzi a covoarelor felurit colorate (loc *în* spațiu, care poartă spațiul deasupra lui însuși, îl face *altceva*, imagine a unui metaspațiu) cu suprafețe monocromatice, pur spațiu geometric, identic cu sine, răspunde dorinței de a aboli orice imagine a infinitului, într-o calificare ce accentuează existența finită a finității.
27. *Idem*, p. 187. Cititorul cărții lui Jellicoe nu va putea să nu fie izbit, dureros și cu mînie, de diferența între grija cu care este studiată în Anglia proiectarea drumurilor din punct de vedere peisagistic, și brutalitatea cu care diferite autostrăzi ca a Soarelui, Serenissima și așa mai departe au călcat în picioare peisajul italian. Nu ar fi fost de conceput în Anglia un măcel voluntar și ostentativ al copacilor de pe marginea drumurilor, în scopul de a favoriza viteza: dar la noi s-a perpetuat și continuă să se perpetueze sub alibiul (ca totdeauna cînd este vorba să se ruineze frumusețea lumii, așa cum a fost configurată în țara noastră) considerațiilor umanitare.
28. *Idem*, p. 191.
29. *Idem*, p. 34.
30. *Idem*, p. 40.
31. *Idem*, p. 41.
32. *Idem*, p. 61, cit.
33. *Idem*, p. 54.
34. *Idem*, p. 38.

III
ARTA PEISAJULUI, ARTA ÎN PEISAJ, CRITICA DE PEISAJ

1. Peisajul ca operă de artă și lumea fără artă. Idealul Paradisului Terestru, ca model al unui peisaj în care intervențiile omului nu sînt intervenții-pentru-producție, intervenții utilitare, ci intervenții-pentru-contemplație, intervenții estetico-metafizice, este idealul unei complete coincidențe a peisajului și grădinii: întreg peisajul ca o grădină. Ca să repetăm o frumoasă imagine a lui Jellicoe: *toate diferitele fire ale umanității țesute într-un unic covor al grădinii paradisului*[1]. La polul opus al acestui ideal stă, cum știm, perspectiva unui pămînt în întregime sustras atît peisajului, cît și grădinii, un pămînt din care urbanizarea totală a făcut să dispară orice urmă de peisaj. Și firește, spunem peisaj în sensul pe care am căutat să-l definim cînd cercetarea de față era încă la început: natură care ca obiect de experiență estetică se constituie în imagine finită a infinitului, spațializînd în sine propria temporalitate absolută — cu excluderea, prin urmare, din lucrarea noastră, a noțiunii de peisaj industrial pe care Jellicoe îl admite, printre altele, fie și ca simplă posibilitate[2].

Un pămînt fără peisaj, în întregime urbanizat și industrializat, este și (n-ar trebui să mai fie nevoie s-o spunem) un pămînt fără grădini, întrucît urbanizarea totală, totala industrializare nu suportă destinația modelării naturii ca materie de artă a unei porțiuni mai mult sau mai puțin ample, fie ea publică sau particulară — adică a acelei autofinalizări non productive și de aceea anti-economice, a apariției ca obiect de contemplație cu valoare în sine și prin sine, țintă spre care aspiră oricine face artă. Și este ceea ce îi cerem toți artei: nefiind altceva, opera de artă (în acest caz: grădina) decît o formă pe care omul a dat-o materiei pentru a face din ea obiect al unei experiențe privilegiate față de altele, pentru că are în sine propria rațiune și propriul scop, și de aceea se îndepărtează de procesul de producție și de consum, și de activitățile care sînt oricum legate de el. În orașul omului, cînd acesta și-a identificat propria esență cu acțiunea, și s-a redus la statura exclusivă a propriei existențe ca *faber*, nu se poate face loc grădinilor, aceste locuri în care a face este scop în sine însuși, și *nu slujește*. Dat fiind însă că de aer și iarbă și ape și plante și flori chiar și *homo faber*, pentru a continua să producă cu eficiență, în bună sănătate și fără frustrări, continuă să aibă nevoie, ca de hrană, de somn, de băutură, în orașul omului-producător-absolut, *homo faber* („*Handwerker siehst du, aber keine Menschen* . . .", mustra însă Hölderlin-Hyperion), locul care în interiorul orașului istoric pretehnologic era al grădinilor, și totul în jurul lui era al peisajului, este luat, așa cum am văzut, de *spațiile verzi*. Și despre noțiunea aceasta de *spații verzi*, de *arii verzi*, de *zone verzi* a sosit clipa să adîncim neacceptarea, schițată la vremea ei, înregistrînd în el propunerea de a înlocui peisajul (natura ca artă) și grădina (artă ca natură), cu un instrument utilitar, indiferent la judecata estetică: și prin urmare cu ceva care dintr-o funcționalitate empirică își scoate acea justificare pe care grădina și peisajul o caută, și o găsesc, dincolo de orice motivație utilitaro-funcțională.

Grădină și peisaj, în fapt, sînt cei doi poli, o știm acum, ai unei relații paritetice și amoroase a omului cu natura, și prin urmare, omul fiind rațiune și natură la un loc, în acea armonie interioară a omului cu sine însuși si în sine însuși, despre care, am văzut, vorbise Hölderlin în scrisoarea către fratele său cu prilejul anului nou 1799. În *zonele verzi*, în schimb, în *spațiile verzi*, în *ariile verzi* (care din definiția lor chiar trădează o decădere a naturii și a culorilor ei, a formelor ei, dincolo de ceea ce am definit la vremea cuvenită meta-spațialitatea peisajului, existența sa ca spațiu numai: o imagine a temporalității absolute) problema unei esteticități în sine autofinalizate nu se pune mai mult decît s-ar pune, de obicei, în proiectarea rafinăriilor și a marilor uzine, sau a topitoriilor, sau a angrenajelor chimice: alături de care, la o distanță mai mult sau mai puțin exact calculată, spațiile verzi sînt împlîntate (atunci cînd sînt) cu funcții subalterne față de productivitate. Productivitatea, de fapt, este, pentru lumea modernă, un surogat de religie, ale cărei temple și catedrale ar fi instalațiile industriale. Și funcția ariilor verzi este acea de a stimula eficiența-oamenilor-producători, și prin urmare de a asigura continuitatea și nivelul înalt al producției[3]. O funcție, în cele din urmă, a ariilor verzi, care formează realitatea peisajului și grădinii, așa cum în uniunea din dragoste adevărată se află împreunarea bătrînilor cu *fetele pneumatice* (“*the pneumatic girl*”), a cărei anticipare o citim în romanul lui Huxley: o etapă a acelei *Brave New World*, în fuga sa în avans față de natură: a acelei fugi în avans (către nimicul vieții?) care este în programele de urbanizare totală, de industrializare totală; și care se traduce, în realitate, într-o degradare a omului, în reducerea sa la un nivel mecanic, *dincoace* de natură și nu, așa cum se crede, dincolo de natură.

2. Infinitul și tensiunea intimă a peisajului. Natura și viața, în măsura în care sînt finitate, pot de fapt, ba chiar trebuie, să se depășească în existența lor finită. Și ca să se depășească, natura și viața o pot face numai infinitizîndu-se, purtîndu-se pe ele în infinit și infinitul în ele, ca prezență care le justifică și le instituie în existențele lor finite; în timp ce orice repetiție indefinită devalorizează viața: și astfel este repetiția indefinită a artificialității care neagă natura simulîndu-i instrumental funcțiile; fie ele ale parfumurilor și culorilor și sunetelor din grădini și parcuri, fie celelalte ale unirii sexelor: a acelei uniuni în care viața se infinitizează și se bucură fizic de sentimentul propriei infinități. Un sentiment care lipsește atunci cînd creatura vie este simulată de păpușa pneumatică, tot așa cum sensul infinității de sine, pe care o încearcă viața identificîndu-se cu natura-artă a peisajului și cu arta-natură a grădinii, lipsește în acea parodie de grădină și peisaj care sînt spațiile verzi: destinate nu contemplației pline de bucurie, ci recuperării energiilor active. Verdele geometrizat și funcționalizat al spațiilor necalificate estetic ca grădini sau ca peisaj este prin urmare chiar nimicul unei funcții mecanice dincolo de viață: care în grădină și în peisaj, în măsura în care grădina și peisajul sînt unitate de artă și natură, natura ca artă și arta ca natură, se simte pe sine ca infinită; și în acest sentiment al său ca infinitate, se constituie moștenire a unității de grădină și peisaj, de această unitate ce se bucură de o bucurie care este memorie și așteptare totodată. Memorie căreia orice peisaj, orice grădină îi restituie gustul, după repetiția de neuitat pe care Proust, nu numai odată, a știut s-o facă prin mitul platonician al cavernei. Așteptare, prin care frumusețea peisajului, a grădinii în care ne găsim *aici*, *acum*, frumusețe limitată, parțială, se iluminează de o lumină care vine din absoluta frumusețe a unui pămînt al făgă-

duinței. Memorie și totodată așteptare a unității ideale de grădină și peisaj. Ideal, retrospectiv și prospectiv, al unei grădini *absolute* (artă absolută identificînd cu sine natura) care să fie și peisaj *absolut:* natură absolută identificînd în sine arta. Este unitatea absolută de artă și natură, grădină ca peisaj absolut, peisaj ca grădină absolută, pe care tradițiile mitologico-religioase le identifică cu Paradisul Terestru. Și această grădină dorită pătimaș de nostalgia care devine memorie, este grădină originară, *înainte* de finitatea umană, care trebuie să se mulțumească cu un peisaj-nu-totdeauna-grădină. Grădină ca peisaj originar, dar și peisaj ca grădină finală: *după* finitatea de grădini, constrînse să se declare mulțumite, care nu coincid totdeauna cu totalitatea și cu esența peisajului, din care sînt o parte sau un aspect: acea parte pe care o numim artă-*în*-peisaj, acel aspect pe care l-am definit artă-*a*-peisajului[4].

Putem spune așadar că această calitate estetică a peisajului este modul, istoric variabil, dar răspunzînd idealului constant al unei identificări totale, după care, de fiecare dată, se raportează reciproc, acea parte care este, în ea, eventual, aparență autofinalizată ca obiect de contemplație (artă-în-peisaj: acea cîtime de grădină, intenționată sau neintenționată, cuprinsă în orice peisaj ca o parte din el spațial delimitată) și aparență prin care orice peisaj se realizează singur, înfățișîndu-se dinaintea noastră ca obiect estetic. Ea poate fi aparența unei naturi ca formă a culturii, a unei naturi cu care cultura s-a identificat, trecînd în ea drept conținut; și poate fi aparența unei naturi căreia cultura i-a dat formă (evidențiindu-i, cum am văzut, vocațiile originare) cu intervenții a căror finalitate este extra-estetică: agricultură, rețea de drumuri, sistematizare hidraulică, și așa mai departe. Este aparența finalizată în sine însăși de artă a *peisajului:* aspectul, oricum calificabil, al fiecărui peisaj

care poartă în sine semnele intervenției umane sau pur și simplu a fost dobîndit de om ca o formă estetică a propriei culturi. Dacă vrem să folosim, liber și extensiv, încă o dată, unele concepte pe care Croce le-a introdus la vremea sa, putem spune că grădina este *poezie*, în timp ce arta-peisajului, în măsura în care în orice peisaj cultural i se recunoaște prezența (sau i se reclamă absența, ca o lipsă a acelui peisaj) este *literatură:* adăugînd, pe contul nostru, că orice peisaj, în măsura în care *are* în sine *poezia* grădinilor și este, în propria esteticitate difuză, *literatură*, este străbătut de un soi de tensiune lăuntrică; de parcă în el formele poeziei ar vrea să se extindă și să devină formă a întregii naturi ca atare, identificînd cu propria esteticitate autofinalistă și esteticitatea inerentă a ceea ce, în natură, atunci cînd este modelată de om pentru finalități extra-estetice, este peisaj cultural.

În această identificare de natură și artă, și, în artă, a esteticității inerente *(formă a altceva)* cu esteticitatea autofinalistă *(formă prin sine)* formativitatea umană și formativitatea naturală tind să coincidă: întrucît un peisaj ca grădină absolută este un peisaj în care întreaga natură este orînduită într-un mod frumos, se prezintă finalist ca și cum ar fi o operă de artă; în timp ce o grădină ca peisaj absolut va fi o grădină în care întreaga artă umană (folosim acum, este superflu s-o repetăm, concepte de origine kantiană) are aparența naturii libere, se prezintă ca un produs spontan al naturii. Vom vedea nu peste multă vreme cum critica de peisaj este recunoaștere, în orice peisaj, și după o anumită poetică, profesată de critic, a raportului între *formă pentru sine* și *formă a altceva*, în măsura în care se apropie de o totală coincidență: în această coincidență trebuie să fie recunoscută acea esteticitate absolută, în virtutea căreia tot ceea ce în peisaj este opera omului pierde orice urmă de finitate, de condiționare, de instrumentalitate, și

se identifică cu infinitatea liberă și necondiționată a naturii; care natură, la rîndul ei, se emancipează față de cauzalitatea mecanică și, conservînd întreaga spontaneitate proprie, se prezintă ca finalistă: răspunzînd unei intenționalități a omului și pentru om. Este ceea ce am numit recuperarea ptolemaismului din partea omului care, identificîndu-se naturii, se simte centru și scop al naturii, și prin urmare infinit, eliberat fiind de finitatea condiției sale coperniciene: eliberat, adică, așa cum am văzut, de cauzalitatea mecanică pe care contemplarea estetică plină de bucurie a acestei naturi, din care el însuși este parte, îi permite să o depășească. Să o depășească în sine, în măsura în care o depășește în natură: în acea natură pe care noi o contemplăm cînd o trăim ca peisaj în fiece aspect al său, în fiece amănunt al său: simțind-o și trăind-o ca pe un *scop*, și niciodată ca pe un *efect:* așadar, ca infinită la rîndul ei. Dar natura infinită ca un *scop*, este natura ca operă de artă, artă fiind și o subordonare a cauzalității mecanice, finitizantă, în fața finalismului care infinitizează natura, identificînd-o sieși. Atunci peisajul va fi mai mult sau mai puțin operă de artă, după cum în el esteticitatea inerentă se identifică cu imaginea însăși care în natură este recunoscută de contemplație, sau dusă de activitatea umană: eliberînd astfel această imagine de orice urmă de utilitarism constructiv și mecanicist; și identificînd astfel peisajul cu grădina: cu o natură a cărei finalitate să coincidă întru totul cu aparența calificabilă estetic.

Putem așadar spune că în acest sentiment de libertate a omului *în natură* (ca libertate a naturii pentru om) constă ceea ce în mod obișnuit este numită *frumusețea* peisajului: o frumusețe care poate fi mai mare sau mai mică, după cum se realizează mai mult sau mai puțin — în aparența peisajului, rezolvarea cauzalității mecanice în finalism, a constrîngerii în spontaneitate; și care variază în aspectul său

după felul în care diferitele culturi înțeleg libertatea umană în natură și libertatea naturii pentru om. După poetici, să spunem, deoarece prin idealurile lor se definește, în variabilitatea sa non-contradictorie dar autointegratoare, aspirația umană de a trăi într-un peisaj în care natura își identifică în sine arta, prezentîndu-se, în propria esteticitate, ca operă de artă; și arta, la rîndul ei, își identifică în sine natura, configurînd lumea umană ca pe o grădină: în care orice utilitate se manifestă ca frumusețe, orice constrîngere are aerul libertății, și munca este fericită fructificare a frumoasei naturi și a participării noastre active la ea.

3. Tensiunea lăuntrică a peisajului și nașterea criticii. Idealurile estetice de *grație* și *sublim*, de unde am ales spre examinare, analizîndu-le din interior, unele din multiplele încarnări istorice, se configurează aici ca scheme în care categoria estetică, autodeterminîndu-se, furnizează criticii obiectul în baza căruia ea poate judeca, și efectiv judecă, peisajele luate în parte, după cum ele, de fiecare dată, răspund acelui ideal de perfecțiune estetică, acelui mod, să spunem, al grației sau al sublimului (sau a unei armonioase uniri a celor două care poate fi cel al echilibrului clasicist-rațional sau al romantismului și post-romantismului unei fuziuni și reciproce identificări de sublimitate și grație), în care cultura, al cărei purtător de cuvînt este de fiecare dată critica, își recunoaște propriul paradis pierdut-și-recîștigat[5].

Și trebuie să adăugăm că în orice critică de peisaj, oricum formulată, acest moment de judecată este rezultatul unei interpretări analitice în care peisajul, un peisaj luat în parte sau un grup de peisaje în orice caz legate între ele în spațiu sau în timp, este supus unei lecturi atente, care-i pune în evidență configurația, geneza, relațiile interne și externe: care efectuează, să spunem iarăși amintindu-ne de An-

ceschi, acele *reliefuri de structură* și acele *reliefuri de situație*, cu referire la care judecata calitativă (care este totdeauna o judecată de valoare, și nu numai pur și simplu o constatare de fapt) poate fi plauzibil motivată, în cererea sa de validitate *erga omnes*, fie și subiectivă, în sensul dat acestui cuvînt de cînd am citit *Critica puterii de judecată*. O validitate subiectivă, dar *universal* subiectivă.

Exemplar, ca observație analitică ce se transmută continuu în judecată critico-estetică foarte bine argumentată, în ce privește peisajele Italiei Centrale, rămîne încă, la o sută douăzeci de ani distanță de cînd a fost scris (1851), capitolul introductiv pe care istoricul antichității Johann Iakob Bachofen, contemporan și concetățean al lui Burckhardt, l-a așezat în fața unicului volum dus de el la bun sfîrșit, referitor la *Istoria Romanilor*. Aici găsim reliefuri formale, în care acțiunea forțelor telurice și cea a omului care prin intervențiile sale transformă imaginea pămîntului sînt considerate la același nivel: ca două aspecte ale unei singure activități formatoare, de unde rezultă imaginea peisagistică, estetic analizabilă și judecabilă, a Italiei Centrale, așa cum se prezenta la vremea lui istoricului din Basel. Iată o descriere amănunțită și sintetică totodată a regiunii romane: „pentru noi — scria Bachofen — ținutul care din întreaga Italie s-a făcut cel mai mult demn de a fi admirat și de natură și de istorie. Activitatea vulcanică este întru totul neobosită, cu o minunată regularitate. Linia circulară predomină în toate formațiunile sale. Astfel, chiar și muntele Alba, la fel ca Vulture, prezintă forma unui cerc, a cărui circumferință se extinde pe cîmpie aproape treizeci de mile. Pe această bază, muntele se înalță exact în centrul cîmpiei latiale, liberă de jur împrejur ca o insulă pe mare, cu formă absolut regulată. Cine privește, are impresia că acest podiș al Cîmpiei Romane ar fi ridicat din toate părțile deodată și în maniera cea mai

dulce, de o forță subterană: atît de imperceptibilă este trecerea de la cîmpie la înălțimile mai mici, de la acestea la masivele stîncoase . . . [. . .] . . . Așa cum în Arcadia, din vîrful muntelui Lyceos, privirea îmbrățișează întreaga Morea, tot așa din vîrful Muntelui Cavo ochiul zărește, de la pelasgica Cere la nord, pînă la mlaștinile Pontine, întregul teritoriu de pe ambele laturi ale Tibrului, care cu cele două brațe ale sale, înconjoară cîmpia verde a Insulei Sacre ca un fir de argint; și cînd la apus divinul părinte al Circei o luminează cu ultimele sale raze, ochiul poate ajunge pînă la adăpostul stîncos care de la Circe își trage numele. Pe această amplă întindere, . . . , nu se ridică nici un obiect de o înălțime remarcabilă. Nimic nu întrerupe uniformitatea liniilor. Solul cîmpiei apare tot mai plat, în direcția coastei, și își găsește naturala continuare în oglinda Mării Tireniene. Și trecerea de la pămînt la mare este atît de imperceptibilă, colinele rotunjindu-se pe vasta cîmpie se aseamănă în asemenea măsură cu undele unei mări ușor agitate, încît pare să reînnoiască sub ochii noștri imaginea vremurilor cînd valurile spălau Apeninii . . ."[6].

Nu se putea caracteriza mai bine figura estetică a peisajului latial, așa cum apărea în vremea lui Bachofen, și pe care ne iluzionam că-l vedem și astăzi, din vîrful Muntelui Cavo, într-un apus de vară, acum cînd construcțiile care astupă cîmpia sînt ca arse în reverberația solară. Ce ne iluzionăm să vedem? Poate e mai bine să spunem: ce *ne-am iluziona* să vedem, dacă desimea întunecată a aerului intoxicat acum nu ar întinde pe pămînt și ape o mantie funerară, schimbînd în plumb panglica argintie cum părea de la acea înălțime rîul istoricului elvețian; și nu ar face cu neputință vederea Muntelui Circean: sau cel puțin profilul celui care altădată a fost Muntele Circean, și astăzi, în vremuri de demitizare absolută, se grăbește să devină cartier de *week-*

end pentru romanii *civilizației*, s-o spunem, de ce nu, dacă așa le place lor, ai *buneistări*. Dar n-am mai sfîrși-o, dacă ne-am încăpățîna să *contrapunctăm* (cum se spune în jargon fotocinematografic) una cîte una toate criticile de peisaj pe care ni le-a transmis cultura, pentru a opune alburile lor luminoase pe întunericul de astăzi a *anti-peisajului:* chipului pe care secolul nostru „opulent" și de tehnologie avansată se pregătește să-l dea pămîntului. O faptă ca a aceluia care, după o epidemie de variolă, s-ar plimba în mînă cu portretele frumoaselor doamne supraviețuitoare după boală, pentru a constata devastările pe care morbul le-a lăsat în urma lui. Să ne limităm mai curînd, și pentru a ajuta lumea să combată, cît mai este posibil, ulterioara răspîndire a molimei, la a sublinia, în critica lui Bachofen pe care am citit-o ceva mai sus, capacitatea lui de a da relief specificei fizionomii estetice a regiunii laziale; și modul cum, prin descrierea și caracterizarea critică a acestei individualități peisagiste, se înalță idealul de frumusețe profesat de autor, maniera în care natura se constituia pentru el, ca obiect estetic, peisajul, a cărui contemplare, am observat de mai multe ori, este totuna cu a fi parte activă din el. Ceea ce, la urma urmelor, este o anume idee de natură ca artă (cu corespondentul artei ca natură), și, chiar nefiind niciodată declarat, furnizează obiect judecăților critice explicit sau implicit formulate de Bachofen; în același mod cum în alte diferite idealuri, oricum prospectînd o identificare de artă și natură, va trebui să recunoaștem fundamentarea categorială a criticilor de peisaj, despre care alți autori, nu peste multă vreme, ne vor furniza exemple mai mult sau mai puțin definitive.[7]

NOTE

1. *L'architettura del paesaggio (Arhitectura peisajului)*, cit., p. 35, cit.

2. *Idem*, p. 33. Asupra problemelor pe care industrializarea le pune din punctul de vedere al artei peisajului — adică asupra felului în care se armonizează cu peisajul o prezență străină lui și ostilă — a se vedea; *idem*, pp. 65 ș.u., 126 ș.u.
3. N-aș vrea, firește, să fiu răstălmăcit, mai mult sau mai puțin involuntar, cum se obișnuiește astăzi, din șantaj moral devenit practică curentă, ce ține loc de argumentații logice: ceea ce spun eu este o critică pur și simplu a conceptului de *spațiu verde* pentru ceea ce semnifică el propriu-zis. Și dacă *spațiului verde* îi opun *peisajul* și *grădina* ca purtătoare de valori mai elevate, este numai pentru că în peisaj și în grădină *există tot* ceea ce se cere simplelor spații verzi, mai există însă și altceva: *frumusețea*, fără de care o viață, chiar dacă se bucură de sănătate optimă și de cea mai desăvîrșită eficiență, este destinată la a se autoconsuma în acea perpetuă plictiseală care de cîțiva ani, în moduri diferite și adesea departe de a fi plăcute, unele neliniști tinerești le denunță ca pe o condiție permanentă și coesențială a așa-numitei *civilizații a bunăstării*. Și asupra *materialismului* în sensul cel mai vulgar al acestui cuvînt, adică asupra *utilitarismului* civilizației bunei-stări, de o vreme își descarcă săgețile polemice autori nesuspectați de acel *spiritualism aristocratic* imposibil de imputat acestor meditații și cercetări culese în aceste pagini de către unii cititori, și celui care, fiindu-le autorul, nu poate să nu-și asume întreaga responsabilitate.
4. Pe această temă, a se vedea: JELLICOE, *op. cit.*, pp. 35 ș.u., 181 ș.u.
5. Asupra acestui subiect, îmi permit să trimit la *Intermezzo sullo schematismo estetico (Intermezzo asupra schematismului estetic)* din volumul meu *Giudizio estetico, critica e censura (Judecată estetică, critică și cenzură)* (Florența, La Nuova Italia, 1963).
6. J. J. BACHOFEN, *Die Landschaften Mittelitaliens, Herausgegeben* von Walter Mushg, Verlag Benno Schwabe and. Co., Klosterberg, Basel, 1945, pp. 35—37.
7. Și nu trebuie să uităm reconstituirea pe care Paula Philipson a încercat-o la vremea ei privind geneza mitului grec în raporturile sale cu critica de peisaj, încercînd „să demonstreze cum și conformația peisajului grec este o formă de apariție a acelor divinități" — PAULA PHILIPSON, *Untersuchungen über den griechischen Mythos* și *Thessalische Mythologie. (Origini și forme ale mitului grec)* 1949, tr. it. Angelo Breh-

lich, Torino, Einaudi, 1949, p. 113 — cu trimitere la altă operă a autoarei, *Griechische Gottheiten in ihren Landschaften*. Firește, este de competența specialiștilor în studii istorico-religioase și a altor cercetători ai civilizațiilor antice să judece științific opera Paulei Philipson, care pe noi ne interesează aici numai și numai din punctul de vedere al contribuției la istoria criticii de peisaj.

IV
MODALITĂȚILE ȘI IDEALURILE CRITICII DE PEISAJ

1. Critica, analiză formală și interpretare istorică. Nu va fi scăpat cititorului, în pagina pe care am amintit-o nu demult, accentuarea pe care Bachofen o face cu privire la cele două caractere morfologice specifice naturii descrise de el critic, ca peisaj: perfecta linie circulară, în Lațiu, a reliefurilor montane, și lenta, aproape insensibila coborîre a cîmpiei spre mare; în depărtare, acolo unde pămîntul și marea par să se contopească, o stîncă învăluită în splendorile apusului: Muntele Circeian domină ca o prezență de dincolo de lume, atît de neașteptată, accentuată de scriitor cu perifraza mitologică grație căreia vede în el palatul fiicei Soarelui. Și nici nu-i va fi scăpat relieful care este dat formelor pămîntului în întreaga descriere, ca prezență spațială simultană de incidente succesive în timp: ca și cum peisajul, calitatea estetică a peisajului, în aspectele pe care aceasta i le subliniază, ar fi într-o perpetuă reînnoire a nașterii sale, proces geologic a cărui succesivitate, răsturnată în formă de spațiu, a devenit perenă, neschimbătoare prezență; aproape o anticipare a acelei *durée* bergsoniene: extensiune în care evenimentele trecutului, prelungindu-se în timp dincolo de temporaneitatea lor originară, devin spațiu unde orice observator își trăiește

propriul prezent. Se eliberează, adică, de finitatea lor, și durează toate laolaltă ca infinituri.

Peisajul, atunci, constituie natura ca obiect estetic în măsura în care devine prezență absolută, și pămîntul se naște mereu, sub ochii noștri, în formele în care se face estetic motiv de bucurie pentru noi. Frumusețea peisajului ca prezență a tuturor timpurilor trecute, în care evenimentele au devenit forme ale spațiului care garantează în viitor permanența trecutului ca infinitate al *acestui* prezent al nostru.

De aici, în critica lui Bachofen, asimilarea reciprocă, și reciproca interpătrundere a succesiunii de evenimente geologice, care au contribuit la a-i da peisajului prezenta rînduială și a intervențiilor omului: care, acționînd asupra naturii și slujindu-se de aceleași forțe naturale, a devenit nu chiar uzurpator și asupritor, ci coparticipant la procesul natural și solidar cu el; coajutor al naturii în modelarea acestei supreme opere de artă cum era în ochii istoricului elvețian peisajul italian, ca armonioasă fuziune de natură și de istorie — natura, ca prezență a unui proces temporal, istoria, în tot ce are bine și ce are rău, ca simultaneitate de forme spațiale: cu o încărcătură de semnificații morale pe care Bachofen le subliniază de mai multe ori ca valoare expresivă a peisajului. Istoria, formă a naturii, natura formă a istoriei. Astfel, cîmpia din Arezzo, a cărei figură este rezultatul unui eveniment istoric, deschiderea Canalului Chianei; tot astfel, Cascada delle Marmore, care i-a furnizat lui Bachofen subiectul unei pagini dintre cele mai expresive din punctul de vedere pe care-l urmărim aici. Un adevărat model de critică, această pagină în care trecutul narațiunii istorice se răstoarnă mereu în prezentul descrierii geografice: cu un procedeu analog și invers celui prin care, în analiza critică a cîmpiei laziale și a colinelor albane, descrierea la

timpul prezent se întoarce asupra ei înseși, mereu, în narațiunea evenimentelor telurice de la care a primit acel peisaj propria-i figură și calitate estetică: „... Masa apelor, la început lentă și leneșă, sosită la aceste stînci, ia pe neașteptate un curs neliniștit, rapid; și cade de pe marginea exterioară, în mijlocul unor nori de spumă în care razele soarelui fac să strălucească magnifice curcubeie, cu zgomot de tunet, din stîncă în stîncă, 143 de metri mai jos: în valea transversală, unde Nera curge placid către Tibru, în mijlocul pășunilor fertile. Acestei mari opere, cea mai mare fără îndoială, pe care spiritul uman a născocit-o vreodată, fundul văii reatine îi este obligat pentru belșugul său înfloritor. Fără deschiderea artificială practicată în masivul stîncos ce închide ieșirea nordică a marelui bazin, acel pămînt foarte bogat, a cărui cultivare nu cedează cu nimic în fața părților celor mai frumoase a cîmpiei lombarde, ar fi pentru mii și mii de ani o mlaștină nesănătoasă, nelocuibilă; și așa a și fost efectiv, pînă cînd, în secolul al V-lea, Marcus Curius Dentatus... [...]... a proiectat și a dus la bun sfîrșit acea deschidere care și astăzi, după mai mult de un mileniu, răspîndește prosperitatea în jurul ei..."[1]

În această descriere critică a Cascadei Delle Marmore, operă a ingeniozității umane care corectează natura și o îmbunătățește, cu rezultate estetic asimilabile peisajului natural originar, ritmul prozei este rapid pe cît era de amplu, extins, liniștit în paginile pe care le-am citit înainte. Și cu descrierea cursului apelor, al căderii lor în bazinul Nerei, scriitorul ne duce chiar în miezul *evenimentelor* naturale și istorice ce caracterizează acel peisaj: evenimente naturale, fiind căderea cascadei fericit descrisă în dimensiunea sa temporală care este, cum am văzut, prezență perpetuă a trecutului și a devenirii trecut a prezentului și viitorului; evenimente istorice, întrucît adeziunea pro-

zei la ritmul apei care curge cu repeziciune, arată cascada în geneza sa, ca un eveniment ce a avut loc o dată în istorie, dar reînnoindu-se în prezență perenă a sa proprie în cursul apelor. În cursul apelor, și în bogăția verde pe care o dă cîmpiei din Rieti (de unde Curius Dentatus l-a deviat, pentru a evita băltirea) și văii Nerei: care din acele ape se îmbogățește, sporindu-și fertilitatea. Caracterizarea estetică a peisajului care, în descrierea critică a cîmpiei laţiale vădește frumusețea naturii, în specificitatea ei, ca valoare expresivă a unei realități obiect de verificare științifică, prin geologie, vulcanologie, hidrologie, botanică, devine aici expresie a unui interes etico-politic: prin care, frumusețea naturală, în dublul aspect de esteticitate originară și esteticitate modelată de intervenţia umană — în acest caz: cascada artificial provocată de Curius Dentatus practicînd o deschidere în stîncă și deviind apele rîului Velino —, este forma în care se lasă contemplativ apreciată autentica bunăstare la care a dus acea realizare voită și pusă în fapt de către consulul roman, sporind fertilitatea naturală a teritoriilor învecinate și făcînd locuibile localitățile înainte nesănătoase. Categoria estetică, aplicată formei unui peisaj, exprimă, la acest punct, o judecată morală asupra vieții pe care o duc oamenii în el, și o evaluare politic favorabilă a împrejurărilor ce au dat acelui peisaj aspectul pentru care le laudă istoricul, atribuindu-i fie și numai implicit, o calificare de frumusețe. Dar corelarea între judecata estetică asupra peisajului și evaluarea morală, sau etico-politică în condițiile de viață și a evenimentelor istorice a căror expresie este, poate fi cu totul altfel decît univocă: și alte caracterizări critice ale lui Bachofen, ne vor oferi acum proba; și de aceea îi rămînem îndatorați.

2. Disonanțele peisajului și judecățile criticii. Eseul lui Bachofen despre peisajul Italiei Cen-

trale se încheie cu o sentință severă: „Un destin greu apasă asupra frumosului ținut. Generațiile ispășesc, unele după altele, durerile pe care Roma le-a adus în lume. Astfel pedepsește Dumnezeu păcatele prin fii și prin fiii fiilor“[2]. Și aceste dure considerații morale pecetluiesc descrierea Cîmpiei Romane, așa cum apărea ea în acele timpuri: „Păstoritul (în text, în italiană) domină pînă unde se întinde cîmpia și regatul malariei. În întreg teritoriul de la nordul și sudul Tibrului erau turme nenumărate, din venitul cărora trăiau arendașii; și aceeași Italie Centrală, care dinainte de întemeierea Romei, atinsese un grad înalt de civilizație citadină, oferă astăzi din nou imaginea vie a celei dintîi condiții a societății umane, a cărei descriere a făcut-o un scriitor de renume din zilele noastre, după ce a observat cum trăiesc păstorii în cîmpia romană. Nu există ținut care să prezinte atîtea contradicții ca anticul Laţiu. Dar cine le-a descoperit toate, cine le-a experimentat pe toate, se va lovi de contradicția cea mai mare, de cum va fi ieșit dintre zidurile eternei Rome, și va fi lăsat în urmă ultimele îngrădituri, ultimele biserici și ultimele case. Acolo scenariul se schimbă dintr-odată. În jurul trecătorului totul este liniște și dezolare. Nimic care să amintească măcar vecinătatea unui mare oraș. Nici o urmă de activitate umană. Pretutindeni tăcerea celor mai singuratice văi alpine. Va nimeri peste turme mari, de vaci minunate, care-și caută hrană în deplină libertate, uneori între împrejmuiri vaste; primăvara, se va auzi behăitul micilor abia născuți, se vor auzi lătrînd cîini cu blana albă și stufoasă care pîndesc amenințători orice persoană străină; și se vor observa cu plăcere micii, svelții cai, care cu piciorul lor sprinten străbat văi și coline. Cufundat în acest spectacol, uiți Roma, plăcerile sale și măreția ei, pînă cînd ceasul însuși nu te va aduce iarăși în inima orașului . . .“[3].

Este tabloul unei retrogradări istorice, pedeapsă pentru trufia dominatoare a anticilor Romani; și mai departe, istoricul din Basel descrie evenimentele acestei răzbunări pedepsitoare cristalizate în înfățișarea teritoriului din jurul Romei: „În nesfîrșitul cimitir tăcut al Campaniei, orice epocă și-a lăsat propriile mărturii: cea mai depărtată antichitate, zidurile sale de incintă ascunse în spatele tufișurilor în floare, urmele și ruinurile drumurilor; antichitatea mai tîrzie, impunătoarele morminte, și acele grandioase minunății ale puterii romane, apeductele, ale căror arcade, înșiruite cît vezi cu ochii, ce atît de frumos se împletesc cu profilurile peisajului. Se înalță în Epoca de Mijloc întunecatele turnuri și castele în ruină, unele păstrînd și acum numele întemeietorilor lor: Colonna, Savelli, și acei Frangipani care l-au trădat pe Corradino din Suabia. Dar pînă și construcțiile unei epoci mai recente se cufundă în aceeași decădere, împreună cu timpul căruia îi sînt datoare pentru nașterea lor. Dintre acele palate în care credeau să-și eternizeze fastul și înaltul gust de Ierarhie, reședințe campestre ale unor familii ca Borghese, Barberini, Falconieri, și Doria Pamphily și Corsini, numai pe unele mizeria zilelor prezente consimte să le mențină, fiind strict necesare. Ferestrele lor scoase din țîțîni, coloanele lor pe jumătate distruse, frescele pălind, și saloanele pustii, te fac să te gîndești la destinul acelor nenumărate vile din Roma imperială, pe care, dacă e să-l asculți pe Pliniu, singure malurile Tibrului numărau mai multe decît toate celelalte rîuri ale Imperiului puse la un loc . . .“[4]

Ar fi chiar prea ușor să confruntăm aceste imagini ale Cîmpiei Romane, ale căror ultime urme dealtminteri, noi, cei de cincizeci de ani, le-am cunoscut în timp, cu tristețea și grozăvia urbanisticii intensive, cu furnicarul de umanitate *cuantificată* și *descalificată)* pe care chiar în aceleași locuri le-a îngrămădit,

de curînd, speculația asupra ariilor productive — ajutată de nesocotință și poate de complicitatea politicii; dar mai ales, trebuie s-o spunem, motivată de fuga-în-oraș care din păstorii și crescătorii de cai și negustorii din sate descriși de Bachofen a făcut adepții a ceea ce economiștii zilelor noastre numesc *activități terțiare* — nu este de datoria noastră să spunem, judecînd din afară, dacă spre satisfacția lor și a urmașilor lor, sau nu. Ar fi ușor, să spunem; și balanța judecății estetice nu este nevoie să spunem de partea cui ar atîrna: această cîmpie romană, pe care Bachofen o descria cu severitate de istoric moralist, dar și cu ascuțimea cercetătorului de evenimente economice și sociale, ne-ar cîștiga, fără îndoială, dacă am compara-o, să presupunem, cu cartierul Appio-Tuscolano care i-a luat în mare parte locul; și cu aglomerațiile de ciment care-ți taie respirația, unde odată Tibrul își trecea maiestuoasa meandră, în direcția Ostiei antice; și chiar cu unele construcții pretențioase cărora li s-ar potrivi de minune numele de *slums* pentru acei *nouveaux riches*. Ca să nu mai vorbim, firește, de Campagna așa cum, de la Prioratul Cavalerilor de Malta de pe Aventino, îi apăruse, la 15 ianuarie 1818, baronesei Carolina von Humboldt, aceasta descriind-o astfel soțului ei Wilhelm, aflat în acel moment la Londra, în misiune diplomatică: „. . . Piramida, văzută din înaltul Loggiei, zace în mijlocul unei mări de vegetații înverzite; și pretutindeni ochiul cuprinde cîmpia nesfîrșită, se așază pe monumentele morților . . .“[5].

În comparație cu simulacrul de astăzi al vieții în zgomotoasa și sufocanta mișunare a rău-mirositoarelor mașini, între care oamenii nu sînt suspendați *între leagăn și mormînt* (ca Goethe în gondola de pe Canal Grande), ei stau în cuști, ca într-un fel de anticipare a acelor cripte de ciment ce-i așteaptă după moarte; a acelor cripte, pe care, dealtminteri,

edificiile zise *intensive* le prefigurează în ochii celor care le privește de departe. În comparație cu aceasta, aspectul de astăzi al Campagnei, nu numai că devine vesel peisajul descris de Carolina Humboldt (care, avînd doi dintre fiii ei înmormîntați în Cimitirul Protestanților de lîngă Piramida Cestia, putea vorbi de moarte, în aceeași scrisoare, ca și de îndepărtarea, nu însă fără întoarcere, pentru cei care s-au iubit), sau preavestita Campanie în care Goethe s-a lăsat pictat de prietenul său Joseph Tischbein: se reabilitează aceeași Campanie pe care o descria critic Bachofen, care, prin întoarcerea la păstoritul primordial vedea semnele unei ispășiri istorice; se reabilitează și se aprinde de la splendoarea sa lăuntrică. Și se ilumineză Campagna Romană de propria sa frumusețe dramatică, așa cum o descrie Chateaubriand într-o scrisoare publicată pentru prima oară în *Mercure de France* în 3 martie 1804: „... *Figurez-vous quelque chose de la désolation de Tyr et de Babylone dont parle l'Ecriture; une silence et une solitude aussi vastes que le bruit et le tumulte des hommes qui se pressoient jadis sur ce sol. On croit y entendre retentir cette malédiction du prophète:* Venient tibi duo haec subito in die una, sterilitas et viduitas. *Vous apercevez çà et là quelques bouts de voies romaines, dans des lieux où il ne passe plus personne, quelques traces desséchées des torrents de l'hiver: ces traces vues de loin ont elles-mêmes l'air de grands chemins battus et fréquentés, et elles ne sont que le lit désert d'une onde orageuse qui s'est écoulée sur le peuple romain. A peine découvrez-vous quelques arbres, mais partout s'élévent des ruines d'aqueducs et des tombeaux; ruines qui semblent être les forêts et les plantes indigènes d'une terre composée de la poussière des morts et des débris de l'empires ... Point d'oiseaux, point de laboureurs, point de mouvements champêtres, point de mougissement de troupeaux, point de villages. Un petit nombre*

de fermes délabrées et les portes en sont fermées; il n'en sort ni fumée, ni bruit, ni habitants ..."[6]. („... *Închipuiți-vă ceva asemănător cu tristețea Tyrului și Babilonului despre care vorbește Scriptura; o liniște și o singurătate la fel de nesfîrșite ca zgomotul și tumultul oamenilor care se înghesuiau odinioară pe aceste meleaguri. Ai crede că auzi răsunînd aici blestemul profetului:* Venient tibi duo haec subito in die una, sterilitas et viduitas. *Puteți zări ici colo cîte un capăt de drum roman, în locuri pe unde nu mai trece nimeni, cîteva urme secate ale torentelor iernii: ... aceste urme văzute de departe au ele însele aerul marilor drumuri bătute și răzbătute, și nu sînt decît culcușul pustiu al unei unde învitregite care s-a abătut peste poporul roman. Cu greu poți descoperi cîțiva arbori, dar pretutindeni se înalță ruinuri de apeducte și de morminte; ruinuri care par să fie păduri și plante indigene ale unui pămînt plămădit din cenușa morților și din cioburile imperiilor ... Nici păsări, nici lucrători, nici o mișcare, nici muget de vite, nici sate. Un număr mic de gospodării șubrezite, cu porțile încuiate; nu iese de acolo nici fum, nici zgomot, nici locuitori ...").*

Dar problema noastră, aici, nu este de a înfrunta, încă o dată, urîtul absolut, absoluta frustrare estetică a orașului modern (care în Roma de după „miracolul economic", chiar și prin contrastul cu ceea ce rămîne din *celelalte* Rome, atinge poate limitele dincolo de care există numai nimicul) cu calificarea estetică a peisajului, pe care, în această pagină, o pune critic în evidență Chateaubriand. Problema noastră, în acest moment, este de a pătrunde în acea esteticitate particulară a peisajului întîlnită atunci cînd am străbătut cîmpia romană sub îndrumarea lui Chateaubriand și Bachofen; și de a ne da seama de felul cum aceasta se bazează pe o disonanță dramatică între istorie și natură, care ne ajută să înțelegem un mod

al criticii: cel care interpretează și judecă peisajul ca expresie estetică a istoriei civile și economice.

3. Peisajul și valențele criticii. Paginile de concluzie ale eseului lui Bachofen, scrisoarea lui Chateaubriand despre cîmpia romană, reproduse în pasajele de mai sus, sînt două modele de critică în care diversa mentalitate și cultură, diferitul interes al autorilor nu împiedică o substanțială analogie de judecată, fie chiar diferit motivată, și formulată în moduri literare neadecvate în legătură cu același peisaj, ca subiect de judecată estetică; și am putea, dacă vrem, să le aducem ca exemplu pentru a demonstra ceea ce Kant voia să spună cînd, expunîndu-și judecata estetică, teoretiza *universalitatea subiectivă*. Dar mai important este pentru noi, în acest moment, să analizăm *obiectul* criticilor lui Chateaubriand și Bachofen — frumusețea pe care amîndoi o recunosc în Campagna — ca să ne dăm seama de ceea ce am numit disonanța peisajului: cu privire la care se motivează acele judecăți în care, expunerea farmecului Campagnei *sterile și văduve* a lui Chateaubriand, teritoriu redus la o condiție pastorală, neschimbat față de începuturile istoriei a lui Bachofen, este și o meditație sîrguincioasă și severă privind metamorfoza pe care peisajul latial a suferit-o, după tură este, întocmai, calificată estetic de acea tragică măreție la care romancierul și diplomatul francez, ca și istoricul elvețian, amîndoi în moduri diferite participanți la ideea romantică a sublimului, se arată sensibili, fiecare în maniera sa proprie. Protagonistă a acelor judecăți critice este natura, în aspectul pe care l-a dat istoriei, acea succedare a etapelor pe care Bachofen le descrie în prezența peisagistică a succesiunii sale; și această natură este, întocmai, calificată estetic de acea *neplăcută plăcere* sau *neplăcere plăcută*, în care teoreticienii și criticii din secolul XVIII, de

la Berkeley pînă la Kant, personalizaseră esența sublimului. Neplăcerea își trage aici originea dintr-o dispoziție morală față de istoria care a violentat natura și a făcut-o *sterilă și văduvă;* în timp ce plăcerea vine din modul în care natura ne arată această văduvie și sterilitate, exprimînd prin ea nedreptatea pe care istoria i-a impus-o: din modul, să spunem, în care natura își exprimă acea condiție care este pentru noi motiv de turburare, de neliniște morală.

Astfel, în scrisoarea lui Chateaubriand, acest Rousseau (cum a fost numit) fără utopie și fără credință în paradisul terestru, cîmpiile din jurul Romei, acele cîmpii despre care spune că dacă le privim ca poeți n-am putea să ne dorim să fie altfel, prin incomparabila lor frumusețe — „... si vous les contemplez en artiste, en poète, et même en philosophe, vous ne voudriez peut-être pas qu'elles fussent autrement..." — acest pămînt *„dont la culture moderne n'a pas rejeuni le sol, et qui est demeurée antique comme les ruines qui la couvrent..."* (*„al cărui sol n-a fost întinerit de cultura modernă, și care a rămas antic la fel cu ruinele care îl acoperă..."*) oferă o viziune dezolantă dacă îl judecă cineva *„en économiste"*[7].

O contradicție internă, la prima vedere, în critica unui peisaj în care Chateaubriand scoate în evidență, la două pagini depărtare, farmecul de inegalat (azi complet pierdut, din cauza celei mai rele urbanizări posibile, realizate, cum se știe, în cel mai rău mod posibil), și spectacolul dezolării pe care ea îl oferă celui ce privește cu ochiul economistului, și devine critic al modului în care se prezenta estetic (înainte de a fi total distrus, fără ca prin asta condiția umană să se deschidă spre o viață moralmente mai sănătoasă, mai veselă) peisajul cîmpiei romane, modelat de evenimente istorice de necomparat cu cele din alte părți ale Italiei (Toscana; cîmpia Padului; uscatul venețian)

care i-au dat formă, de-a lungul secolelor, pînă la urbanizarea de astăzi a așa-numitelor *peisaje agrare*. Acele *peisaje agrare* pe care, acum zece ani, Emilio Sereni, cercetător marxist în economie agrară, foarte informat cu privire la arta italiană și la istoria Italiei, a propus să fie studiate și prin judecăți critice, nedeosebite de cele recuperate de noi acum din izvoare literare și istoriografice, reperabile în peisaje ale picturii italiene, atunci cînd sînt considerate ca mărturii interpretativ-evaluabile ale modificărilor estetice în întîmpinarea cărora poate veni peisajul natural, și efectiv le iese înainte, ca efect al tehnicilor agricole și al institutelor economico-juridice ce disciplinează agricultura și activitățile legate de ea[8].

Firește nu putem vorbi despre minuțioasa și analitica reconstrucție pe care Sereni o propune cu privire la peisajele picturale ca documente ale implicațiilor estetice ale economiei agrare. Ne putem limita la unele sublinieri, acolo unde mărturiile aduse de Sereni depășesc simpla documentație iconografică, și manifestă, la artiști, o judecată participativă cu privire la peisajul reprezentat în opera lor, sau în mare parte din ea, cu referire la o idee estetică (implicînd inerența reciprocă și interrelația paritetică a tuturor categoriilor), care este profesată de artist. Și nu ar fi de mirare, cînd ai vie în minte estetica profesată de autor (cea realistă, care înțelege arta ca *oglindire* a realității), pe care cercetarea sa, considerată din punctul de vedere care ne interesează aici, se apropie de rezultatele cele mai plauzibile atunci cînd judecata estetică, pozitivă, despre pictură, se întemeiază pe un consens critic, din punctul de vedere al istoriei economice, au condițiile reale pe care arta nu se limitează să le reprezinte, dar în peisajele sale, în anume fel, le primește cu bucurie: „... Iarăși acea activitate creatoare, ... însuși acel geniu individual, care, în peisajul agrar al perioadei comunale, insuflă minunea cîm-

purilor împărțite proporțional, a rîndurilor bine aliniate, ale înțeleptelor sistematizări ale cîmpiilor și colinelor, se exprimă printr-o înnoire revoluționară a peisajului pictural, din care *Bunul Guvernămînt* a lui Lorenzetti — ...[...]... — poate fi considerat un document de seamă..."[9]; „... un genial studiu leonardesc asupra peisajului — ...[...]... — ne dezvăluie, cu rețeaua îndepărtată dar precisă care se lărgește asupra cîmpiei, un ideal peisagistic nu numai imaginativ, și aproape romantic, al unui prim plan, ci se concretizează în opere raționale de cîmpuri regulat sistematizate și orînduite pentru culturi..."[10]; „... Acolo unde, cu activitățile sale agricole — ...[...]... — omul începe să imprime peisajului agrar forme mai conștient elaborate, este deschisă calea spre o evaluare a acestor forme care nu este numai tehnică și economică, ci estetică. După peisajele pastorale și agricole informe ale Evului Mediu timpuriu și ale epocii feudale, nu încape îndoială, și în epoca comunală și apoi în Renaștere, gustul pentru „peisajul frumos" renaște și se afirmă într-o strînsă legătură cu procesul istoric — tehnic, economic, social, cultural — care dă oamenilor asociați capacitatea de a imprima peisajului forme noi și precise, organic adecvate noului grad de dezvoltare atins de forțele de producție sociale în agricultură...[...]... Vila italiană a Renașterii este mai întîi, fie și ... privilegiul exclusiv al claselor dominante, același frumos peisaj agrar, a cărui elaborare am urmărit-o începînd cu perioada comunală..."[11].

Cu această ultimă considerație, însă, sîntem în afara reconstrucției picturii ca o critică a peisajului; interlocutorul nostru este aici economistul agrar Sereni, și în această calitate exprimă aprecieri în care evaluarea estetică (cum dealtminteri este îndreptățit, dată fiind specializarea culturală profesată de el nu într-un mod îngust; și ținînd cont de ideile sale politice, de convingerile estetice coerent pro-

fesate de el și puse în practică) se împletește foarte strîns cu cea economică; și nu am putea, la prima vedere, să ne imaginăm nimic mai neconform față de diferențierea sau aproape opoziția proclamată de Chateaubriand interpret și critic al peisajului cîmpiei romane, între judecata estetică a poetului, a artistului și a filosofului și cea a economistului. Nici nu intră în competența noastră, în acest loc, să alegem între o atitudine și cealaltă: este vorba de două moduri de a te apropia de peisaj, și de a-l judeca critic: dintre care unul, cel al lui Sereni, se preocupă de o corespondență, și pe planul calității estetice, între formele peisajului agrar și formele raporturilor între oameni asociați; în timp ce la Chateaubriand am înregistrat o atenție față de peisaj ca imagine a cărei esteticitate exprimă altceva și mai mult decît poate căuta și găsi în ea economistul. S-ar putea încerca, dacă vrem, o integrare a celor două atitudini, am putea pune alături mărturia lui Chateaubriand de cea invocată de Sereni, unui fragment din frescele lui Gaspard Poussin din biserica San Martino dai Monti din Roma, ca o critică a unui peisaj „care exprimă formele unui sistem agrar de cîmpuri și iarbă, în care... activitățile creșterii vitelor prevalează net asupra celor agricole“[12] — și dealtminteri acest peisaj, după cum am văzut, fusese descris critic de Bachofen — sau *degradarea peisajului agrar*, în pămînturile feudale și în bunurile de mînă moartă ecleziastice[13]. Dar acesta este un aspect particular al celei mai complexe probleme privind modul în care, în orice judecată critică, se configurează raportul categoriei estetice cu celelalte diferite categorii ale gîndirii, și raportul între judecata categorizantă și experiența trăită: din care judecata iese deasupra ca să se întoarcă la ea — ceea ce este, la urma urmelor, problema esteticității nemediate și a medierii sale.

În critica peisajului, această dublă ordine de probleme identifică pe de o parte raportul om-natură, pe de alta raportul omului cu sine însuși, prin atitudinile și comportamentele sale față de natură. Și geneza categoriei estetice, în măsura în care, cu toate determinările sale istorico-culturale, se referă la peisaj, putem în orice caz s-o găsim în aspirația către acea unitate a omului și naturii (implicînd armonia omului cu sine și în sine, și prin urmare armonia oamenilor în consorțiul lor social comun) care, după culturi, se propune ca o completă restituire a omului către natură, sau ca o completă umanizare a naturii. Aceste modalități ce pot configura critica peisajului, pozițiile pe care le-am subliniat aici, exemplificîndu-le cu scrisoarea lui Chateaubriand despre cîmpia romană și cu interpretarea propusă de Sereni asupra raportului între istoria peisajului agrar și istoria picturii, pot fi considerate exemple probante dar nu exhaustive: critica de peisaj fiind extrem de bogată și variată atît în propunerile cît și în modalitățile sale, deși ușor de readus în orice caz la un temei ideal, a cărui polimorfă bogăție sau varietate a criticii înseși, dezvăluie importanța ei pentru toți oamenii, în toate condițiile.

NOTE

1. *Op. cit.*, pp. 27—28.
2. *Idem*, p. 101.
3. *Idem*, p. 91.
4. *Idem*, p. 100.
5. Scrisoarea Carolinei von Humboldt, în: *Auch ich in Arcadien- Kunstreisen nach Italien*, 1600—1900. Catalogul unei expoziții deschise la Marbach am Neckar, pe lîngă Schiller-Nationalmuseum, sub îngrijirea Doroteei Kuhn, în colaborare cu Anneliese Hoffmann și Anneliese Kunz, Stuttgart, 1966, n. 216, p. 158. Dar și în: *Deutsche Briefe aus Italien*, Gesammelte und herausgegeben von Eberhard Hause, Hamburg, Christian Wegner Verlag, 1965, p. 214.

6. CHATEAUBRIAND, *Lettres à M. de Fontane sur la campagne romaine*, Text critic stabilit de J. M. Gautier, Geneva, Droz, 1961, pp. 3—4.
7. *Idem*, p. 6. Și referitor la această considerație poetică, ce admite o realitate dezolantă din punctul de vedere al economistului, ceea ce se citește imediat după, aduce o fericită mărturie: „*Rien n'est comparable pour la beauté aux lignes de l'horizon romain, à le douce inclination des plans, aux contours suaves et fuyants des montagnes qui le terminent. Souvent les vallées dans la campagne prennent la forme d'une arène, d'un cirque, d'un hippodrome; les couteaux sont taillés en terasses, comme si la main puissante des Romains avoit remue toute cette terre. Une vapeur particulière, répandue dans les lointains, arrondit les objets et dissimule ce qu'ils pourroient avoir de dure ou de heurté dans leurs formes. Les ombres ne sont jamais lourdes et noirs; il n'y a pas de masses si obscures de rochers et de feuillages, dans lequelles il ne s'insinue toujours un peu de lumière. Une teinte singulièrement harmonieuse, marie la terre, le ciel et les eaux; toutes les surfaces, au moyen d'une gradation insensible de couleurs, s'unissent par leurs extremités, sans qu'on puissent déterminer le point où une nuance finit et ou l'autre commence. Vous avez sans doute admiré dans les paysages de Claude Lorrain, cette lumière qui semble idéale et plus vieille que nature? eh bien, c'est la lumière de Rome!*", *idem*, pp. 6—7. „*Nimic nu se poate compara, în ceea ce privește frumusețea, cu liniile orizontului roman, cu blînda înclinare a planurilor, cu profilul delicat și fugace al munților ce-l înțărcuiesc. Adesea văile din preajmă iau forma unei arene, a unui circ, a unui hipodrom; coastele sînt tăiate în terase ca și cum brațul vînjos al romanilor ar fi putut să răscolească tot acest pămînt. Un abur ciudat, plutind în depărtări, rotunjește obiectele și ascunde tot ceea ce acestea ar putea avea mai ascuțit și mai spart în formele lor. Niciodată umbrele nu sînt grele și negre; nu există mase atît de întunecate de stînci și frunzișuri în care să nu se poată strecura întotdeauna un pic de lumină. O culoare stranie armonizează, unește pămîntul, cerul și apele; toate suprafețele, prin intermediul unei gradații nedeslușite de culori, se unesc prin extremitățile lor, fără să putem desluși punctul în care sfîrșește o nuanță și începe alta. Ați admirat oare în peisajele lui Claude Lorrain o lumină care pare ideală și mai bătrînă decît natura? Ei, bine, aceasta este lumina Romei!*"

8. V. E. SERENI, *Storia del paesaggio agrario italiano (Istoria peisajului agrar italian)*, Bari, Laterza, 1961.
9. *Idem*. p. 97.
10. *Idem*, p. 136.
11. *Idem*, p. 144.
12. *Idem*, pp. 191—192.
13. *Idem*, pp. 224—225.

V
DE LA CRITICA DE PEISAJ LA FILOSOFIA PEISAJULUI

1. Polimorfismul criticii și istoricitatea sa. Am analizat nu demult cîteva prestigioase modele de critică de peisaj, care arată cum și față de natură, în măsura în care pentru om este peisaj, se pot asuma atitudini critice diferite, nici mai mult nici mai puțin decît în critica literară sau în critica artelor în general. *Romantismul* și *realismul socialist*, am văzut, pot fi două atitudini, fiecare din ele întemeind o critică de peisaj proprie, diferită, pe cît de diferite sînt cele două estetici. La aceste două programe de critică, exemplificate nu de mult, prin paginile lui Chateaubriand, prin studiul lui Sereni, vom putea adăuga altele, reperabile în întreaga istorie literară. Și cu privire la critica romantică, dealtminteri, nu numai pentru cea care în vreun fel pregătea romantismul, sau pentru cealaltă, care din moștenirile romantismului s-a hrănit pînă la epuizare, literatura alpină furnizează mărturii bogate; asupra ei ne-am oprit de multe ori; și aici este nevoie să ne amintim de ea, deoarece, pe de o parte, documentează circularitatea prin care obiectul estetic instituționalizat, și, ca să spunem așa, consacrat de critică, trece în conștiința comună; și, pe de alta, ilustrează, în critica peisajului ca și în cea a producțiilor artistice umane, coexistența, și uneori intrinseca fuziune, sau cel puțin convertibilitatea

reciprocă, a criticii raționale și discriminatoare și a aceleia fantastico-emoționale. Două posibilități de critică, pentru care, Chateaubriand la vremea sa, Emilio Sereni în zilele noastre au furnizat exemple peremptorii: așa cum în Bachofen am putut întîlni o critică de peisaj unde trecerea de la critica discursiv-rațională la cea fantastic emoțională este continuă și spontană, critică cu privire la care am găsit înainte alte exemple peremptorii, în diferite faze ale cercetării noastre și, cu un interes care nu era numai cel de a culege documente de critică la scriitorii de vocație și formație științifică, ca De Saussure sau Alexander von Humboldt[1].

Asupra acestor două probleme, constituirea unui peisaj ca obiect estetic pentru conștiința comună, ca urmare a descoperirii sale de către critică, și configurarea criticii peisajului ca o critică rațională sau fantastico-emoțională, trebuie să ne concentrăm acum atenția: pentru că prin ele putem să ne adîncim în recunoașterea criticii de peisaj, în măsura în care manifestă în propriile-i judecăți o implicare și o solidaritate a tuturor categoriilor gîndirii, o participare operantă la constituirea experienței estetice și la medierea sa în sine, formulîndu-se ca judecată trăită și gîndită totodată. Și de mare folos ne poate fi, și din acest punct de vedere, recapitularea istorică a criticii de peisaj alpin: din momentul genezei sale pînă la prima degradare, care a motivat, în a doua parte a secolului al nouăsprezecelea, protestele pasionate ale lui Ruskin, satira ușuratică întrucîtva a lui Alphonse Daudet.

În afară de ceea ce putem numi faza arheologică rezumată de Burckhardt în a patra parte a *Civilizației Renașterii în Italia* (pe care am amintit-o cu alt prilej) și al cărui cel mai semnificativ document este constituit de epistola lui Petrarca despre care am vorbit — dar Burckhardt subliniază un interes analog și la Dante, amintind de accentul din *Purgatoriu*, pri-

vind o ascensiune a poetului pe muntele Bismantova — și ținînd cont de prevestirile (baroce) ale lui Burnet și a altor scriitori minori, literatura alpină ca o critică de peisaj debutează în secolul al XVIII-lea: și putem considera poemul lui Haller, pe care l-am menționat de mai multe ori, ca unul din primele documente critice despre peisajul alpestru ca obiect estetic. În jurul anului 1750, *Die Alpen* fusese tradus de mai multe ori în toate limbile europene, și făcuse familiară persoanelor cultivate viziunea estetică a ținuturilor alpine și a obiceiurilor locuitorilor lor, destinînd acel peisaj și viața care se ducea în el, unei ample curiozități estetico-critice, punînd pe același loc viziunea idilică a bernezului, și aceea, mai agitată și dramatică pe care o găsim în unele pagini, devenite numaidecît renumite, din *La Nouvelle Heloïse*[2].

Dobîndirea conștiinței comune a peisajului alpin ca obiect estetic avea să fie foarte rapidă: acele *Voyages* ale lui De Saussure, publicate între 1779 și 1796, erau destinate unui mare succes; în timp ce pe marginea operei literare a lui Rousseau sau Haller, și a celei științifice a lui De Saussure (pe care Ippoleto Pindemonte avea s-o celebreze în catrenele sale), nu a întîrziat să se dezvolte o producție de ilustrații destinată să treacă, mai încet sau mai repede, în cea mnemotehnică „de consum", care este ca un contrasemn al unei recunoașteri generale a obiectului estetic, pecetea cu care conștiința comună îi sancționează luarea în posesiune[3].

La răscrucea dintre secolul XVIII și XIX recunoașterea Alpilor ca „obiect estetic" este atît de evidentă încît este posibil să înregistrăm o „critică" (conexată în parte, cum vom vedea la timpul potrivit, cu ideea naturii *sublime*), prin care întreaga regiune alpină poate fi considerată ca o culegere de opere de artă, unde legitimă avea să devină pînă și o adevărată și proprie discriminare calitativă, pe care

Kant avea s-o repete, citîndu-l pe De Saussure. Și verificarea noastră poate fi împinsă pînă la a constata felul în care asimilarea peisajului natural alpestru cu operele de artă (o descoperire a gustului settecentesc: adică o cultură, o „viziune a lumii" devenită conținut al naturii ca formă) ar înainta, față de el, pînă la a face loc celor pe care Croce le-a definit „modificări ale realității date [...], care slujesc conservării, sau reproducerii expresiilor"[4].

Astfel, cu adevărat, pot fi considerate multiplele observații pe care viitoarea constituire a peisajului alpin ca obiect estetic le-a prilejuit în cursul secolului al XIX-lea. Observații care își propuneau nu numai să mențină integru acel peisaj, așa cum se obișnuiește cu operele de artă, ci de a-l expune, în același fel în care sînt expuse picturile și statuile — sau obiectele de folosință, obiectele prețioase, veșmintele pînă și armele și mașinile, odată ce au fost recunoscute ca obiecte estetice: acelea, adică, a căror valoare formală supraviețuiește *consumului* instrumentalității inerente — și de a-l prezenta în maniera cea mai adecvată „plăcerii", esteticității sale; parcurile naționale, itinerarele trasate astfel încît să facă mai plăcută contemplarea punctelor de vedere mai apropiate, pregătirea așa-numitelor „belvedere".

2. **Critica fantastico-emoțională și peisajele reale.** La cele spuse despre literatura alpină și despre constituirea sa într-o critică a peisajului unde sînt prezente totodată și procedeul fantastico-emoțional ca și cel rațional, putem adăuga alte exemple de critică prin care, în manieră cînd discursivă cînd emotiv-fantastică (dar al doilea aspect prevalînd), unele peisaje naturale se constituie ca obiect estetic pentru conștiința comună, punînd în lumină, uneori, aspecte neevidente la prima vedere; așa cum critica, să presupunem, de poezie, cînd

este exercitată de lectori ageri, reușește să descopere într-un text poetic valori formale și simbolice de care nimeni, în trecut, nu-și dăduse seama, și furnizează de-a dreptul indicații contrastante față de critica cea mai autorizată, cea mai răspîndită. Haller, după cum se știe, a descoperit în vegetația văilor sale, și a revelat critic, nu numai sublimul, ci o grație profană, fără de păcat originar: lumini și culori ca de grădină spontană, ambient pentru o viață în care fericirea este virtute, virtutea este fericire, și grația naturii asigură împlinirea tuturor speranțelor, după viziunea filosofică pe care Haller o preluase de la Leibniz citindu-i scrierile: *„Wann dort der Sonne Licht durch fliehende Nebel strahlet / Und von dem nassen Land der Wolken Thränen wischt, / Wird alles wessen Glanz mit einem Licht bemalet, / Das auf den Blättern schwebt und die Natur erfrischt; / Die Luft erfüllet sich mit reinen Ambra-Dämpfen, / Die Flores bunt Geschlecht gelinden Westen zoll . . .“*. (*„Cînd pe acolo soarele se prefiră printre cețurile plutitoare / Și de pe umedul pămînt șterge plînsul norilor, / Orice ființă devine strălucitoare și colorată de o lumină, / Care se răspîndește pe frunze și reîntinerește natura; / Atmosfera se satură de vaporii puri de ambră, / Din care felurit zugrăvita familie a florilor oferă tribut blîndului vînt al apusului . . .“*). Sau mai departe: *„Dort ragt das nohe Haupt vom edeln Enziane / Weit übern niedern Chor der Pöbelkräuter hin, / Ein ganzes Blumenvolk dient unter seiner Fahne, / Sein blauer brüder selbst bückt sich und ehret ihn . . .“* (*„Își înalță acolo sus capul nobila gențiană / Deasupra umilului cor al ierbii plebee, / Un întreg popor de flori slujește sub stindardul ei, / Și însuși albastrul său frate / [luminărica pămîntului] se pleacă, aducîndu-i omagiu . . .“*. Era o manieră de a sugera propriilor concetățeni și conaționali că grădina paradisului o avuseseră la îndemînă: și critica

peisajului, expusă de Haller în forme imaginative și lirice voia să fie, și a reușit să fie, o indicație programatică a acelui *altceva*, extinzîndu-se dincolo de sfera pur estetică, ca cercurile în jurul unei pietre aruncate în apă[5]. Exemplu, acesta, înlăuntrul unei critici fantastico-emoționale, de copătrundere a categoriilor: care în peisaj, în figura peisajului, în calitatea sa estetică, pune în evidență o moralitate veselă și intrinsecă vieții. Este o contemplare sărbătorească a lumii, contemplare de sine totodată, în care viața se bucură de propria-i fericire virtuoasă: „. . . În cerc felurit zugrăvit, ținîndu-se de mîini, tineretul dansînd calcă sub picioare iarba în sunetul rusticului cimpoi; nimeni nu i-a învățat arta de a se mișca în ritm, dar veselia le împrumută aripi; și cei vîrstnici stau în lungi șiruri pentru a se bucura de noua plăcere a desfătării fiilor . . .“[6].

Optimismul, de origine leibniziană, și iluminismul, înainte de apariția acestuia, iată ce conduce poetul patriot elvețian în interpretarea critică a propriului peisaj ca un ținut de sănătoasă idilă (*idilă a naturii virtuoase* putem spune), unde apariția sublimului în furtunile iernii sau în singurătatea vîrfurilor sporește prin contrast senina splendoare — și celălalt poet național elvețian, Gessner, avea să instituționalizeze, numai cîteva decenii mai tîrziu, idila ca poezie a naturii: a unei naturi în care Alpii reînvie grecitatea teocritiană. Optimism al celui care are încredere în natură, și în frumusețea naturii, care posedă în ea grația și sublimul, reciproc convertibile; și în peisajul care bucură viața propriilor locuitori, vede o asigurare de fericire, în *această* lume, pentru cel care în natură, în *acea* natură știe să se încreadă. Dar critica peisajului, această critică, reflectînd, în propria configurație, în modul cum reportează subiectul la predicat, și viziunea lumii profesată de scriitorul care devine interpretul unui anume pasaj, este o

critică ale cărei rădăcini se pot afunda într-un pesimism ce poate să arate, oricărei fericiri, reversul. *Natura* lui Verga, care privea natura cu un ochi dezamăgit, este o lume în care umanitatea ignoră perfectibilitatea leibniziană și shaftesburiană a muntenilor și păstorilor poetului settecentesc din Berna, nu mai puțin decît peisajul în care ea trăiește (și de care e plăsmuită, în binele și răul său), este departe de grația în întregime pămînteană și agrestă pe care o respiră satele și pășunile lui Haller, de sublimul din care acea grație își conciliază în sine dramatismul. Un alt capitol al unei eventuale istorii a criticii de peisaj, în care pot fi incluse, ca documente de critică severă, care nu apologizează și nu condamnă, unele peisaje ale Siciliei verghiene. Să ne gîndim la peisajul din *Malaria:* „... Colo jos în cîmpie casele sînt rare și cu o înfățișare tristă, de-a lungul drumurilor mîncate de soare...“; și să ne gîndim la peisajul din *Averea:* „Drumețul care mergea de-a lungul lacului Beviere din Leotini, întins acolo ca o frîntură de mare moartă, și a miriștilor arse din Cîmpia Cataniei, și a portocalilor totdeauna verzi din Francoforte, și a stejarilor cenușii din Resecone, și a pășunilor pustii din Passaneto și Passanitello... Sau peisajul din *Jeli păstorul:* „... nu cresc nici tufișuri, nici arbuști, și în lunile calde nu zboară nici o pasăre. Caii se adunau în cerc cu capul atîrnînd, ca să-și facă umbră unul altuia, și, în zilele lungi de treieriș, lumina aceea mare și liniștită plana mereu la fel și zăpușitoare, timp de șaisprezece ore“; și peisajul din *Mastro Don Gesualdo:* „... Părea să se sufoce în fundătura aia din Petrajo. Rîpele fără vegetație parcă luaseră foc. Nici un fir de umbră; nici un fir de verdeață, coline peste coline, încălecate, despuiate, pîrlite, stîncoase, ici colo cu măslini rari și firavi, cu smochini sălbatici prăfuiți...“[7].

Departe de grație aceste peisaje verghiene, a căror caracterizare estetică este cea severă,

a unei fatalități inifinite, inexorabile, care apasă asupra oamenilor, animalelor și lucrurilor: și departe și de sublimul pe care Chateaubriand și Bachofen îl descopereau în peisajul unei Cîmpii Romane istoric degradate. Alta este calitatea pe care critica fantastico-emoțională o pune la ele în evidență; altul este obiectul, să spunem astfel, al judecății implicite în descrierile sale seci, identificat expunerii subiectului: cu *modul* expunerii, care răspunde poeticii profesate de autor, și din ea scoate la lumină corespondența cu poetica naturii pe care Verga critic de peisaj o instituționalizează în *fecundul deșert* de goethiană memorie. O putem numi *frumusețe*, dar frumusețe tragică și nepăsătoare totodată, tragică pentru oameni și totuși indiferentă față de soarta lor. O nepăsare asemănătoare cu cea a destinului, pe care trebuie să-l recunoaștem și să-l privim în față pentru a-l accepta bărbătește. Pentru a găsi o critică să sublinieze cu un pesimism asemănător tragedia unui peisaj unde nu există grație, pentru că nu există speranță, și nu există sublimitate pentru că natura și rațiunea sînt la fel de oprimate — o tragedie prin urmare, cu totul diferită, mai tristă și mai întristătoare decît cea a Siciliei lui Verga, tragedie a unui peisaj care nu are în sine nici o frumusețe, imagine nu a *infinitului*, ci a *nemărginitului*, fără vegetație și aproape spectrală, ar trebui să ne ducem foarte departe, la unele peisaje central-europene ale lui Joseph Roth: „Micul oraș stă în mijlocul cîmpiei, pe care nici un munte, nici o pădure, nici un curs de apă nu îl hotărnicește. El se pierde în acel teren plat. Începe cu bordeie mizere și cu mizere bordeie sfîrșește...“[8]. Și am putea, dacă am vrea, să găsim în literaturile tuturor țărilor, tuturor timpurilor, exemple de critică de peisaj — fie peisaj real, fie peisaj *posibil* — în care calitățile estetice ale subiectului, prin felul în care rațiunea le descoperă prin propriul obiect, corespund în ace-

lași timp unei condiționalități obiective a acelui peisaj (real sau posibil) față de viața umană și de configurarea acestuia ca experiență estetică, și unei dispoziții sufletești a scriitorului: care, devenind critic al acelui peisaj, l-a ales pentru corespondența obiectivă cu propriile umori, cu propria-i atitudine față de viață — nu altminteri, în fapt, de felul în care un critic literar, sau un eseist care ar scrie *despre* literatură, își alege, ca teme ale propriei critici, a propriului comentariu, acele texte care răspund cel mai bine unui mod al său nu numai de gîndire și simțire, ci și de *a fi*.

Astfel, am văzut cum Roth, în 1927, mișcat, probabil, de un fel de obscur presentiment, versifica durerea acelor „Ostjuden", umiliți chiar și de confrații și coreligionarii lor din Vest, a devenit interpretul și criticul peisajului în care aceștia trăiau, sau din care emigraseră în Occident. Și cum să nu amintești unele considerații despre natura din Hollywood și din jurul Hollywodului, localitate pe care el o numește *Edenul omului modern*, din scrierea intitulată de Roth — criticul de peisaj, *Anticrist?* „... Palmierii din Hollywood, ..., nu cresc pe pămîntul în care par să aibă rădăcinile, sînt numai implantații acolo, ca monumentele. Sînt plante care nu au rădăcini, ci fundamente. În timp ce monumentele însă rămîn pe loc un timp care de obicei este îndelungat, o dată ce au fost așezate acolo, cu palmierii lucrurile nu stau deloc astfel. Persoanele însărcinate cu închirierea palmierilor, îi duc într-adevăr cînd într-o grădină, cînd într-alta: așa că acești copaci, care prin caracteristica lor de a fi înfipți în pămînt se aseamănă monumentelor, sînt asemenea umbrelor trecătoare, prin cealaltă caracteristică a lor, de a-și schimba lăcașul. S-a ajuns pînă acolo încît, una dintre cele mai stabile și durabile ființe de pe pămînt, copacul adică, devine aproape tot atît de labil pe cît sînt aparițiile

fugare existente pe pămînt: umbrele. Dealtfel, acești palmieri trebuie cînd ici cînd colo să-și încredințeze ecranului umbra. Și cum pot fi deplasați de la un loc la altul, așa cum am văzut mai sus, despre ei, ca și despre oamenii de aici, se poate spune că sînt sosia umbrelor lor. Și pînă și umbra pe care, în calitatea lor de copaci, trebuie în mod firesc s-o dea, devine prin urmare sosia propriei lor umbre ..."[9].

Un peisaj spectral, unde oamenii devin umbre pentru că și plantele sînt umbre: spectral ca peisajul unui orășel ebraic, deși de o spectralitate nu mizeră ci opulentă. Astfel Roth, acest scriitor care (poate, spunem noi, spre norocul său) *era străin*, cum s-a observat, *de cîmpul ideologiei politice*, devine critic de peisaj cînd într-un fel sau altul, proza sa vrea să anticipeze timpurile. Critic, adăugăm noi, a acelor aspecte estetic negative — să spunem chiar: a acelui urît în care peisajul moare în sine însuși — care te poate preveni cu un fior premonitor de prezența nu a infinitului, ci de a nemărginitului, care este, ca atare, indefinitul, informul: unul din semnele cu care se preanunță venirea a ceea ce Roth numea Anticrist *în mijlocul nostru, ba chiar în noi înșine*, în lumea secolului XX, pe care acest scriitor austro-ebraic a cunoscut-o și a știut să o descifreze. Astfel, orizontul unde mizerul oraș ebraic se pierde în cîmpia non mărginită de munți sau de păduri sau de rîuri, este orizontul nemărginit, tragic, *fără formă*, al unui pur spațiu fără timp: timp dincolo de viață, în care este chiar prea ușor să treci la negarea vieții. Peisaj care nu este nici măcar peisaj, pentru că este numai un spațiu oarecare, inutil: gata să găzduiască barăcile unui lagăr de concentrare, de cum pune piciorul în el unul dintre urmașii unuia din multele stindarde (și Roth le recunoaște pe toate, *nici unul* nu lipsește) pe care Anticrist le flutură dinaintea oamenilor ca să-i ademenească la sine. Astfel,

palmierii californieni, care sînt mutați dintr-un loc în altul, și nu au rădăcini în pămînt, anticipează o practică devenită uz curent în zilele noastre: practica vegetației-umbre: care nu înseamnă peisaj pentru că nu caracterizează nici un loc, ci se mută continuu într-un spațiu indefinit, și de aceea gol, non-peisaj. *Indefinitul cantității*, ca înlocuitor al *infinitului* care este totdeauna *calitativ*. Este peisajul degradat în abundența cantitativă a acelei *affluent society* — a cărei alternativă masificare și cuantificare, chiar a interiorului uman, nu poate fi salutată; masificare, dealtminteri, care nici măcar nu cunoaște peisaje: cunoaște și planifică spații, nu peisaje, peisajul fiind locul contemplației solitare, loc individualizat unde fiece singularitate se descoperă pe sine însăși ca infinită, identificîndu-se cu infinitatea a cărei imagine este peisajul. Și nu se putea ca acest timp al nostru ostil peisajului (tocmai pentru că sensul estetic al peisajului este infinitatea ca o calitate a finității, verticalitate a timpului infinit, ca formă a unui spațiu orizontal finit) să fie anticipat mai bine ca în primele pagini ale eseului lui Roth despre *Anticrist*: „... Se construiește o specie de Turn Babel orizontal, dar orbii, care nu cunosc măsura, cred că turnul este vertical și că devine tot mai înalt... [...] ...; ceea ce s-a înălțat [*das Erhabene:* înseamnă și *sublimul*] ei îl cred plat, și cred înălțat *(erhaben: sublim)* ceea ce este plat..."[10]. Critica este aici critică negativă a două feluri de urît care, reducînd calitatea la cantitate, *infinitul* la *nemărginit* neagă peisajul și-l simulează distrugîndu-l — și Roth nu a avut vreme să cunoască peisajele-miniatură pentru folosința turiștilor, reducerea la micime *indefinită* care exclude infinitul, cantificînd calitatea; sau frunzele, florile de material plastic cu care oamenii vor să facă temporal nemărginit, ceea ce este imagine a timpului ca infinită ciclicitate: și mai urîte decît palmierii pe care, la Hollywood îi vedea con-

tinuu schimbîndu-și locul, simulînd, încă o dată, printr-o așezare indefinită, infinitul spațial cantificat ca ubicuitate. Critica lui Roth readuce categoria estetică, în calitatea ei de obiectivizare a peisajului, la fundarea acesteia într-o idee a *infinitului* ca formă a finității. Cum dealtminteri putem vedea în alte critici — pozitive, acestea — care în primele decenii ale secolului nostru au calificat estetic unele peisaje, în același fel în care orice altă critică califică unele opere de artă.

3. Peisajul, obiectivare a culturii subiective. — *„Carso este un ținut de calcar și ienuperi. Un strigăt cumplit, împietrit. Steiuri cenușii de ploi și licheni, strîmbate, crăpate, ascuțite. Ienuperi uscați / Prelungi ceasuri de calcar și ienuperi. Iarba este aspră. Vînt uscat. Soare. / Pămîntul nu are pace, nu are margini. Nu are un loc de odihnă. Orice încercare îi este spulberată și scufundată. / Grote reci, întunecate. Picături, ducînd cu sine tot pămîntul furat, cad regulat, misterios, de o sută de mii de ani, și alți o sută de mii. / Dar dacă vreun cuvînt trebuie să se nască din tine — sărută cimbrișorul sălbatic care-și stoarce viața din piatră! Aici e numai piatră și moarte. Dar cînd o gențiană izbutește să-și înalțe capul și să înflorească, e adunat în ea întreg cerul adînc al primăverii..."*[11]. Această pagină a lui Scipio Slataper, scrisă în jurul lui 1911, poate fi considerată un model de critică fantastico-emoțională, în care autorul își propunea în mod deschis să transforme în stil literar, formă a cuvîntului, stilul, forma peisajului al cărui suflet voia să-l interpreteze și să-l expună, constituindu-l, spunem noi, în obiect estetic pentru conștiința comună. În ea judecata, întemeind esteticitatea peisajului ca atare, acea esteticitate căreia, așa cum am spus, voia să-i corespundă, izbutind, esteticitatea specifică literaturii, determina propria categorie într-o implicație reciprocă a idealului estetic și a unei

cercetări privitoare la sensul existenței, la valoarea pe care o dă vieții — „Dar cum este posibil să existe individul, cînd și-a atins singurătatea și nu mai există obstacol în fața lui? El moare imperfect . . .“[12] —, și răspunsul era ca mireasma aspră a ienupărului, a cimbrișorului sălbatic; ca fondul turchiniu al genției: aceste flori care pe pagină distilează umori ale pămîntului uscat, fărîmițat de soare și vînt. „. . . Pătimirea e bună, dacă cere de la tine o datorie și mai profundă. Astfel tu te afunzi în mister, hrănindu-te din el, și tenebrele lui devin sarea sufletului tău . . .“[13]. *Frumusețea*, calitatea estetică a peisajului carstic, este aici dramatism pe care proza critico-lirică o pune în evidență, modelîndu-se, se poate spune, după peisaj, vrînd aproape să repete identificarea pe care în el natura o propune omului: să se infinitizeze, făcîndu-se una cu pămîntul, asumîndu-și atributele pămîntului, *dur* și *bun*. „. . . Dulce e să te odihnești aici, iubind delicat această iarbă înaltă, și să vibrezi pierdut cu privirea în cer. Sînt o dulce pradă dornică de a fi înghițită de natură. Carso, ce *dur* și *bun* ești! Nu ai odihnă, și stai gol în ghiață și în august, dragul meu Carso, rupt și neliniștit, către o linie de munți să alergi spre o țintă . . . [. . .] . . . Dragul meu Carso este *dur* și *bun*. Fiece fir al său de iarbă a sfărîmat piatra ca să încolțească, fiece floare a sa a băut arșița ca să înflorească. Din astă pricină laptele și mierea sa sînt înmiresmate . . .“[14].

Constatăm aici, încă o dată, că, asemenea oricărei critici, critica de peisaj se naște dintr-o corespondență — sau dintr-un conflict de neîmpăcat, ca în Roth, care judecă peisajul hollywoodian. Oricum, dintr-un raport între subiectivitatea criticului (scriitor, călător, om de știință: să ne gîndim la exemplele amintite de atîtea ori, din De Saussure, din Alexander Humboldt) care în judecată se configurează ca obiect, frumusețe sau nu — și dacă e frumusețe, modul său: grațiozitate sau sublimitate:

oricum, o determinare internă, o schematizare a categoriei estetice — care nu este numai expresie a subiectivității care judecă, ci și o recunoaștere a obiectului, un mod de a-l prezenta conștiinței comune. Slataper, vedem, obiectivase în peisajul din Carso propriul ideal de esteticitate ca moralitate și de moralitate concepută ca identificare cu natura aspră, infinitizare a sa în infinitul naturii. Și alegerea sa nu era legată numai de rațiuni biografice, se motiva în corespondența pe care o avea un anume peisaj, prin forma sa, față de frumusețe, așa cum o înțelegea el, nu numai în natură, ci și în artă. O atestă paginile sale de critică de literatură, pictură, sculptură; și o atestă, în *Dragul meu ținut Carso*, o viziune a peisajului toscan, lîngă Florența, unde este căutat și lăudat ceea ce încarnează în sine, în vreun fel oarecare, aceeași cruntă și aspră prezență a infinitului, al cărei exemplu absolut, în ochii săi, era Carso: „. . . Dar pe Secchieta este zăpadă absolut neatinsă . . . [. . .] . . . Veniți să beți zorii pe munți! / Și ajunge: ceea ce este jos dispare. Nu există decît un lucru, înalt, nevăzut, pe care trebuie să-l atingi. Nici o imagine. Crengile sînt crengi înțepenite care te izbesc peste față dacă-ți scapă din mînă . . .“[15]. Idealul estetic subiectiv mărturisit (și de cele mai multe ori a fost clasificat, cu o oarecare aproximație, neoromantic) se identifică aici cu realitatea naturală care, în critică, devine obiect de judecată: aduce în formele obiective ale acelei naturi propria subiectivitate care este și cultură, istorie: cultură trăită, istorie trăită. Universalitatea *unei* culturi, a *unei* istorii, care trec printr-o experiență trăită de individ, se singularizează; și singularizate, devin o determinare a categoriei estetice: care dirijează nu numai opțiunile realizate de scriitor, ci și judecățile sale de gust, față de artă ca și față de natură. Și ca determinare a categoriei estetice, categorizînd judecata căreia peisajul îi este subiect (aici, la Stataper: acel Carso

triestin sau muntele Secchieta de lîngă Vallombrosa), subiectivizare singularizată a unei culturi, a unei istorii, se întoarce la universal: obiectivîndu-se ca formă a acelei naturi, a acelui peisaj, care în ea a fost judecat, devenind, ca natură, cultură și istorie.

Peisajul, atunci: natură ca istorie și cultură la fel cu istoria și cultura ca natură. Universalitatea culturii și istoriei, singularizată și subiectivizată în experiența trăită de individualitatea care judecă: universalitate subiectivizată și singularizată care se recucerește pe sine, se instituie pe sine ca realitate obiectivă (pentru toți, pentru conștiința comună) ca o calitate estetică a peisajului pe care îl califică ea în judecată. Și acest lucru este valabil pentru toate determinările categoriei estetice în măsura în care, devenind obiecte ale unei judecăți care le identifică și le obiectivizează într-un aspect al naturii, identifică natura cu cultura și cu istoria — ba chiar: identifică cultura și istoria în natură, și natura în istorie și în cultură.[16] Astfel, peisajele se nasc, se poate spune, în critică: aceasta descoperind în ele, sau în orice alt aspect particular al lor, încarnarea categoriei estetice într-unul din mulțimea de moduri în care determinările sale se pot singulariza în judecată. Se nasc *unele* peisaje — am văzut, văile pastorale unde dansează în cerc fetele și băieții ale settecentescului von Haller, în fericit presentiment de sublimă armonie între fericire și virtute; și am văzut și: calcarul carstic al lui Slataper, cu gențianele sale, cu tufișurile de ienuperi, cu cimbrișorul său sălbatic, de care sînt înmiresmate laptele și mierea. — ... Și se nasc unele aspecte particulare, unele note ale unui peisaj, pentru care, pentru a le instituționaliza estetic, era nevoie de o poetică, sau măcar de o idiosincrazie: *„j'aime mieux voir Capri de Naples, flotter comme une vision sur la mer ..."* (*„îmi place mai mult să văd Capri din Neapole plutînd ca o nălucă pe mare ..."*). Această critică, care

descoperă un mod de a fi al insulei Capri, o citim în același paragraf, ba chiar în aceeași propoziție, în care Gide proclamă o cu totul personală și *particulară*, aversiune, neobiectivabilă, fiind în contrast cu aprecierea sa critică privitoare la acea insulă, pe care el o găsește *insuportabilă sau aproape*, *„malgré ses rochers admirables ..."* (*„în ciuda stîncilor sale admirabile ..."*).

Unele judecăți ale lui Gide călător în Italia, 1893, în timpul pe cînd scria *Nourritures terrestres* (*„... Où que tu ailles, tu ne peux rencontrer que Dieu ..."* — / *„Unde te-ai duce, nu-l poți întîlni decît pe Dumnezeu ..."*) nu ocupă, dealtfel, un loc secundar în istoria criticii de peisaj. În ele, ajunge un adjectiv, un adverb, o metaforă pentru a ilumina un mod de a fi al naturii, pentru a îmbogăți peisajul cu ulterioare dimensiuni estetice. Astfel Gide și-a dat seama *pentru toți*, vorbind în numele tuturor, că insula Capri lunecă pe mare ca un miraj, pentru cel care o privește dinspre Neapole; și între Catania și Taormina, în *minunata cîmpie de pămînt negru și lavă*, el a formulat limpede ceea ce toți, în acele locuri, au simțit obscur, cînd a scris că acolo, între acel pămînt negru și acea lavă *„poussent, lorsque les champs cessent, dans les scories, les asphodèles* non délicats" (*încolțesc, atunci cînd cîmpurile sfîrșesc, în zgură, crinii de pădure* lipsiți de gingășie"). Exemple peremptorii de critică de peisaj care îndeplinește rolul oricărei critici: de a face explicit, ca o notă constitutivă a obiectului, ceea ce pentru oricare alt observator este numai senzația obscură, și latentă emoție estetică: și din aceste judecăți, Gide a știut să dea nu numai una: astfel la Siracuza, pe rîul Ciane, unde papirușii *„forment au-dessus de la bargue une voûte filigranée"* (*formează deasupra bărcii o boltă filigranată"*), el scrie (și califică, și definește acel peisaj o dată pentru totdeauna) că cerul *„très bas traîne les nuages jusqu'à terre ..."* (*„foarte jos, tîrîie*

norii pînă pe pămînt . . ."). Acolo aproape, în Latomia, aerul *dens*, greu și umed „*était horriblement chargé de l'odeur de la fleur d'oranger . .*" („*era groaznic de încărcat de mireasma florii de portocal . . .*"): unde adjectivul, la prima vedere nepotrivit, identifică în sine violența acelui parfum. Și nimic nu poate califica estetic peisajul nocturn din jurul Teatrului grecesc, mai bine decît acel „*je n'ai rien vu de plus silencieux*" („*N-am văzut nimic mai tăcut*"), acea liniște vizibilă cu care se sfîrșește pagina despre Siracuza din *Feuilles de route*[17]: în care, printre altele, cititorul italian nu va putea să uite niciodată colinele Florenței, de la San Miniato la Cascine: „*J'apprends de mieux en mieux leurs lignes de* douceur sévère *et leurs tons de vert et de gris . . .*"[18]. („*Văd din ce în ce mai bine liniile lor de o* dulceață severă *și tonurile lor de verde și cenușiu . . .*).

4. **Subiectivizarea universală a naturii.** Judecățile interpretative ale lui Gide cu privire la unele peisaje italiene instituționalizate estetic au trezit interesul nostru speculativ, mai mult decît istoriografic, deoarece în ele (ca de altminteri în cele ale unui scriitor ce poate fi pus, din toate punctele de vedere, la antipozi față de Gide, Scipio Slataper) o *lectură* personală, absolut subiectivă, se identifică cu peisajul ca obiect, și devine, la rîndul său, obiectivă, identificînd subiectivitatea sa particulară cu obiectivitatea, tot atît de particulară, a peisajului interpretat și judecat. Am avut însă posibilitatea să ne dăm seama de faptul că în măsura în care este totuna cu peisajul ca obiect particular, această subiectivitate particulară a culturii care, devenită gust, orientează critica și furnizează obiectul ca determinare internă a categoriei estetice, este disponibilă pentru o universalitate subiectivă care este chiar cea cîștigată de peisajul obiectiv particular, în măsura în care în critică este

subiectiv interpretat și judecat, cu o judecată al cărei obiect, plăcere sau neplăcere dezinteresată, este subiectiv universal, după învățămintele pe care ni le-a lăsat Kant în a treia Critică, *Critica puterii de judecată*. Iată, prin urmare, constituindu-se peisajul ca obiect estetic pentru conștiința comună: nașterea dintr-o realitate care este, ca operele de artă, sinteză aprioric estetică, în care obiectul particular judecat se universalizează în obiectul de referință subiectiv al judecății; și obiectul de referință, la rîndul său, identificîndu-se ca particularitatea a ceea ce califică (aici, un peisaj natural prezent în conștiință ca obiect al unei experiențe estetice nu diferită de cea a operelor de artă) dobîndește pentru sine obiectivitate, dăruindu-i în același timp propria universalitate. Astfel, o determinare subiectivă a categoriei estetice, în măsura în care este obiect de referință al unui peisaj în judecata critică, formulată în asemenea referire, se identifică cu realitatea peisajului, devine o notă a obiectivității sale, prețuind *erga omnes*; și un obiect particular de experiență, un peisaj (care poate fi topografic individualizat, dar poate să și rămînă simplă figură morfologică și fenomenologică a peisajului în general) devine universal cînd una din calitățile sale a fost critic subiectivizată și totodată universalizată ca subiectivă, într-o judecată care atinge cercuri tot mai largi, prin medieri succesive ale unor diferite temperamente și variate în extensiune ca și în intensitate.

În mod special bogată în medieri de acest gen a fost cultura europeană din secolul al optusprezecelea, chiar și prin vivacitatea pe care au avut-o în ea, cum s-a văzut, determinări categoriale ca *pitorescul*, *sublimul*, *grația*. Nu de mult am recapitulat răspîndirea rapidă a conștiinței estetice a peisajului alpin, sub impulsul lui Haller și a maeștrilor săi englezi (Haller a studiat în Anglia); ne erau cunoscute răspîndirea exotismului tropical, și

cel al extremului orient. Putem adăuga, acum, o altă achiziție care avea să rămînă memorabilă, să facă epocă, așa cum se spune, de-a lungul întregului real și apoi în secolul al XIX-lea, pînă aproape în zilele noastre: Bosforul, a cărei împărăție de perpetuă înflorire și leagăn peisagist al memoriilor mitice, l-a salutat printre primii lady Mary Wortley Montague, personaj familiar pentru oricine se ocupă de istoria gustului settecentesc, și vechea noastră cunoștință, alături de alte călătoare din secolul său. Va fi de ajuns să amintim versurile pe care aceasta le-a scris în timp ce privea Constantinopolul de pe înălțimea colinei din Pera, pe data de 26 decembrie 1718, salutînd acel peisaj ca pe un pămînt unde vara este veșnică, și surîde mereu vegetația, sub un cer generos, o dată cu toate darurile naturii sale: ținut în care trandafirii nu apucă să pălească, și numaidecît alții îmbobocesc în culori și mai strălucitoare; și nici o floare de primăvară nu se teme de iarna ce va să vină, în timp ce deasupra orașului și mării vedem înălțîndu-se munții Asiei, lăcaș al adunărilor divine, ale căror culmi înzăpezite se pierd în cer[19]. Și la această analiză critică poetic formulată putem adăuga o scrisoare în care lady Montague descrie plăcerea incomparabilă de a vagabonda pe malul Bosforului, avînd dinainte cea mai frumoasă varietate de priveliști: de o parte, coastele Asiei, *cu satele lor în mijlocul livezilor de pomi fructiferi, și peisajele cele mai încîntătoare ale întregii naturi;* pe de altă parte, Constantinopole, construit pe șapte coline, ale căror altitudini diferite expun vederii „un plăcut amestec de grădini și pini și chiparoși și palate și moscheie . . .“[20].

Lady Montague este o autoare care servește ca model, cînd este vorba de critică de peisaj; și scrisorile sale sînt, din acest punct de vedere, un repertoriu inepuizabil: dar aici, acum, ne interesează să dovedim cum a dobîndit gustul settecentesc un peisaj, cel al Bosforu-

lui și al Cornului de Aur, care avea să fie instituționalizat în cultură, și în obicei, din secolul XVIII pînă în zilele noastre, sau aproape: nu fără posibilitatea de a reconstitui istoria multiplelor sale confirmări și interpretări la toate nivelele, pînă la ghidul istoric-artistic-cultural despre Constantinopol și peisajul lui scris de Mamboury, care și-a închinat, în prima jumătate a secolului nostru, o întreagă viață de studiu acelui oraș și regiunii în care se găsește[21]. La izvoarele istoriei Bosforului ca natură estetic individualizată, stă universalizarea subiectivă pe care peisajul dintre Tracia și Anatolia, în particularitatea sa obiectivă, și-a cîștigat-o prin judecățile lady-ei Montague: configurîndu-se ca un model instituțional al ideilor estetice profesate de această doamnă engleză care stătea în centrul unei foarte dense trame culturale țesute din aproape toate firele culturii și gustului proto-settecentești, nu numai britanice, ci și continentale. Astfel, în partea finală a lucrării poetice pe care am amintit-o nu demult, *frumusețile fără sfîrșit* pe care malurile Bosforului le prezintă ochilor rătăcitori, pînă la a-i obosi, sînt și o fascinație pentru minte, și un refugiu al bucuriei împotriva chinuitoarei soarte umane, ale cărei memorii istorice condensate în acea regiune vădesc întreg efemerul și zădărnicia[22]. Și vom putea, dacă vrem, să amintim scrisoarea din Adrianopole, din 1 aprilie 1717, adresată lui Alexander Pope, poetul de care Lady Montague era legată printr-o prietenie destinată să sfîrșească rău: acea scrisoare, să spunem, care în primele sale pagini enunță un ideal estetic obiectivîndu-se în natura locurilor unde adevărul ajunge el singur pentru a sugera toate ideile bucolice posibile: „a place where truth, for once furnishes all the ideas of pastoral“[23]. Este sublimul, așa cum îl înțelegea lady Mary, cititoarea lui Boileau, neînclinată spre *plăcuta groază* pe care cu cîțiva ani înainte începuse s-o definească episcopul

Berkeley; și nu prea mult dispusă, așa cum reiese din celelalte scrisori ale sale, să aprecieze munții în care găsise *o umbră a infinitului* Burnet, autor care, cu toată probabilitatea, nu avea să fie între preferații ei[24]. Aici, obiectiv *sublimă* este perfecțiunea naturii, lumea lui Teocrit nu ca romantic, ci real[25]; și corelativul subiectiv în care această obiectivă sublimitate a naturii devine universală, este tensiunea simțirii umane, în măsura în care vrea să egaleze suprema perfecțiune a naturii, și s-o identifice sieși. Ca în poeziile de dragoste scrise de Ibrahim pașa pentru fiica sultanului Ahmet al III-lea, ale cărui stanțe lady Montague le traduce în versuri engleze și i le trimite lui Pope, ca exemplu de *stil sublim* în poezia turcă: unde primele versuri descriu primăvara, cu cîmpul plin de privighetori, îndrăgostite, după o legendă arabă, de trandafiri; poezie a cărei sublimitate constă, după literata epistolografă, în a găsi, prin dragoste, accente care să egaleze această abundentă frumusețe a naturii, prin care copila iubită este și mai frumoasă[26].

Sublim este după criteriile lady-ei Montague peisajul Traciei, al malurilor Bosforului și Cornului de aur: sublim de o sublimitate clasică, netrecută încă prin pitoresc. Sublimitate a naturii în suprema sa perfecțiune, cînd fiece ogor este o grădină, și în aprilie este vară deplină, și pomii poartă flori și fructe în același timp. În această viziune a criteriilor, *un* peisaj, *obiect particular* al naturii, devine *subiectiv universal*, în sensul kantian: ca văile elvețiene în criteriile poetic formulate de Haller; ca Renania, în critică, uneori fantastic-emoțională, dar uneori rațională și discriminatoare, a lui De Giorgi-Bertola; și ca, încă din secolul XVIII, cîmpia venetă: a cărei particulară obiectivitate cîștigă universalitate subiectivă în critica imaginativ și poetic formulată de abatele Saverio Bettinelli; al cărui ideal estetic pare uneori să amintească concepția unei sublimități ca

perfecțiune absolută a naturii, așa cum rezultă din unele scrisori ale lady-ei Montague: *„Cine îmi va da un concept nou și un stil / Care să răspundă acelui loc preaplăcut? / Ce culori rare sau ce pictor păgîn / Să zugrăvească ar putea această fericită coastă? / Bătrînele păduri și tînărul april / Stînca nedeprinsă să împodobească, să înconjoare, / Și rîde steiul alpestru golaș / Puterea apoloniană a ierbii silvestre / ... [...] ... / ... [...] ... / ... [...] ... /. Cît de dulce e să vezi mii de rîulețe / Cu apă pură și totdeauna limpede / Coborînd din înalt în mii de frumoase feluri / Învăluind muntele și revărsîndu-se în mare / ... [...] ... / ... [...] ... / Dar sunetele cele mai plăcute, și cîntul cel mai dulce / Se aud venind de pe frumoasele colnice muntoase, / Unde tu ferice aici, și în acel cînt / Veneta lume șederea ta a găzduit-o ...“*[27]. Călătorul care nu uită aceste versuri (în care este descris, într-un parc imaginar, arhetipul ideal al peisajului venet) hoinărind prin cîmpiile a căror frumusețe le definesc, dacă va reuși să *neutralizeze* aspectul respingător pe care astăzi fabrici de ciment și alte instalații productive și toate utilajele civilizației bunei-stări le impun acelor localități *preaplăcute*, va găsi poate, ici-colo, unele crîmpeie supraviețuitoare: în fața cărora își va da seama că își avea fixat sensul particular obiectivizat în perfecțiune, schimbînd în subiectivă universalitate de criteriu, unele apropieri verbale ale lui Bettinelli ca „*bătrîne* păduri și *tînărul* april“; și ca „rîde *golașul* stei alpestru“. Și va putea, eventual, să sudeze în unitatea acelui rest de peisaj venet, ca obiect estetic, subiectivitatea gustului cu care îl judeca, universalizîndu-l, Bettinelli (un gust care relua, într-un anume fel, pe cel al lady-ei Montague celebrînd cîmpiile Bosforului „cărora cerul binefăcător / i-a dăruit întregul farmec al tuturor anotimpurilor ...“) cu obiectivitatea acelei naturi, *ci-devant*, care se constituie în cîmpia venetă (sau

se constituia) în imagine. Acea obiectivitate care în zorii secolului nostru, Hoffmansthal avea s-o identifice cu *fericea pace* în care se topește *puterea impetuoasă* a munților: o manieră, pentru poetul vienez, de a trăi, și într-un fel propriu universal să subiectivizeze, liniștita lumină a apei lăudate și instituționalizate de Bettinelli: „Cît de dulce e să vezi mii de rîulețe . . .".

Dar nu vom mai sfîrși dacă vom vrea ulterior să dovedim constituirea peisajului ca obiect estetic, sinteză apriorică de universalitate subiectivă și particularitate obiectivă, întemeiată de criterii în care atributele obiectului particular devin universale, subiectivîndu-se ca un obiect de referință estetic; și în referirea aceasta, fie obiectivă calitatea subiectiv-universală, scot din ea valoarea peisajului. O valoare pe care, cine ar vrea, ar putea s-o susțină în fața tuturor: valoare prin care acel peisaj dobîndește o obiectualitate în totul și prin totul identică celei ale operei de artă. Așa cum din Veneto la Puglia, distanța nu este atît de mare; și așa cum, recitînd *Călătorie estivală* a lui Hoffmansthal, am trecut cu un singur salt din Settecento-ul lady-ei Montague și a lui Bettinelli, la acest secol al nostru, nu prea plăcut, al *științei și tehnicii*, putem să uităm totuși pentru moment și știința și tehnica; și să asistăm la nașterea estetică a peisajului pugliez, sub bagheta magică, dacă este îngăduit să spunem astfel, al unui scriitor contemporan nouă, care, dincolo de autoritatea sa de istoric, critic și teoretician de artă, se poate considera în egală măsură și critic de peisaj: „Puglia este un minunat auster ținut arhaic. Unicul unde asiști încă la spectacolul necontaminat, și pe întinderi nedeterminate, al unei flore anterioare venirii indo-europenilor: numai măslini și viță de vie, viță și măslini, plante care în nume, cu tenacitate păstrat și transmis, relevă că au fost găsite pe loc de invadatorii arieni. — Firește, mai este

și migdalul, smochinul și sicomorul, agavele: dar nu atît de răspîndite și amestecate ca în Sicilia și Calabria. În realitate severul peisaj al Pugliei stă în aceste întinderi de uriași măslini, în aceste covoare nemărginite de viță-de-vie pitică, ce se ține dreaptă de la sine. Și nu există un farmec mai mic, pentru cine știe să-l simtă, în asemenea peisaj elementar, decît în menhire, în dolmene, în acoperișurile caselor în formă de cupole . . ."[28]. Dar este de presupus că, aici, elementele de care dispunem ne-ar îndreptăți să stabilim un sistem de referințe cu care să justificăm teoretic o critică de peisaj a cărei existență de fapt n-ar trebui de acum înainte să fie pusă la îndoială.

NOTE

1. Mărturii de critică fantastico-emoțională a peisajului alpin, de adăugat la cele pe care le cunoaștem, putem găsi în Goethe *(Ueber allen Gipfeln / Ist Ruh . . .* „ *Peste toate culmile / E liniște . . .)*, 1780; *„Ueber Berg und Tal / Irrtum über Irrtum allzumal, / Kommen wir wieder ins Freie . . .* " *Peste munți și peste văi / După greșeală din greșeală / Iarăși vine o vreme cînd ne liberăm*", 1815: unde merită observată eleganta digresiune alegorică); apoi, la Byron: al treilea cînt din *Childe Harold*, redactat lîngă Geneva în vara lui 1816, își închină de fapt cele aproape cincizeci de strofe Alpilor, Lemanului, amintirii lui Rousseau ca „autor", în sensul metaforic pe care îl putem da noi acestui cuvînt, al peisajului cuprins între Alpi și lacul Genevei; și unei critici fantastico-emoționale a naturii alpestre: *„All that expands the spirit, yet appeals, / Gather around these summits, as to show / How Earth may pierce to Heaven, yet leave man below*". St. LXII: *„Tot ceea ce face sufletul să se ușureze și totuși îl înspăimîntă, aceste culmi se adună în jurul lor parcă pentru a arăta cum pămîntul poate să pătrundă pînă la ceruri, și totuși să lase jos vanitosul om*". (tr. cit., vol. II., p. 49); sau iarăși, Wordsworth, Coleridge; și, firește, din nou Manzoni, care în povestirea diaconului Martino *Adelchi*, actul al doilea, vv. 170—245), descrie analitic peisajul mon-

tan al Alpilor, așa cum poate apărea unui călător solitar: fără simbolisme sau alegorii, cu obiectivitate poetică în care acel peisaj este arătat cititorului identificînd comentariul apreciativ cu imagini ale poeziei: „... *Aici nici urmă de om nu se vede; numai păduri / cu brazi neatinși, necunoscute rîuri și văi / fără poteci: totul tace; nimic altceva / decît pașii mei îi auzeam, și cînd și cînd / scrîșnetul torentelor sau neașteptatul strigăt al șoimului, sau vulturului, din înaltul / cuib limpede dimineața, vuind / deasupra capului meu, sau, în amiază, săgeți ale soarelui, / foșnind ale pinului / conuri...*" Și aceasta poate fi un exemplu de critică descriptivă: în care evaluarea obiectului estetic este încredințată forței trăsăturilor caracteristice care sînt alese de el și puse în evidență.

2. Să recitim referitor la aceasta, un fragment fundamental: „... *Ce lieu solitaire formait un réduit sauvage et désert; mais plein de ses sortes de beautés qui ne plaisent qu'aux âmes sensibles et paroissent horribles aux autres. Un torrent formé par la fonte des neiges rouloit à vingt pas de nous une eau bourbeuse, et charrioit avec bruit du limon, du sable et de pierres. Derrière nous une chaîne de roches inaccessibles séparoit l'esplanade où nous étions de cette partie des Alpes qu'on nomme les glacières, parce que d'énormes sommets de glace qui s'accroissent incessement les acouvrent depuis le commencement du monde. Des forêts de noirs sapins nous ombrageoient tristement à droite. Un grand bois de chêne à gauche...*" „*Acest loc izolat era sălbatic și pustiu însă plin de fel de fel de frumusețI care nu plac decît sufletelor sensibile și par oribile altora. Un torent format din apa topită a zăpezilor rostogolea la doi pași de noi o apă tulbure și căra cu zgomot mare nisip și pietre. În spatele nostru un lanț de stînci inaccesibile despărțea esplanada pe care ne aflam de acea parte a Alpilor numită a Gheților, deoarece enorme creste de ghiață ce cresc neîntrerupt le lucrează de la începutul lumii. Păduri întunecoase de brazi ne umbreau trist în dreapta, un stejar înalt era la stînga...*" (Quatrième partie, *Lettre XVII à Milord Edouard).* În instrucțiunile pentru gravurile care trebuiau să ilustreze *La Nouvelle Héloïse,* și care au fost executate de Gravelot, cum am văzut, în manieră rococo, Rousseau recomanda maxima exactitate în reprezentarea acestui peisaj. Într-o altă pagină a aceluiași roman, și ea foarte celebră, Rousseau, după o descriere mai puțin dramatică a peisajului alpin și a contrastelor sale („*Au*

levant les fleurs du printemps, au midi les fruits de l'automne, au nord les glaces de l'hiver:... [...]... toutes les saisons dans le même instant, tous les climates dans le même lieu..." „*La răsărit flori de primăvară, la miazăzi fructe de toamnă, la nord ghețurile iernii... [...]... toate anotimpurile în același moment, toate climele în același loc...*") îi cînta virtutea aducătoare de pace: „*Les méditations y prennent je ne sais quel caractère grand et sublime, proportioné aux objets, qui nous frappent, je ne sais quelle volupté tranquille qui n'a rien d'acre et de sensuel... [...] ... On y est grave sans mélancolie, paisible sans indolence, content d'être et de penser...*" „*Meditația capătă acel caracter măreț și sublim, proporționat față de obiecte ce ne uimește, acea voluptate liniștită care nu are nimic acru și senzual... Aici ești grav fără melancolie, liniștit fără indolență, mulțumit de a fi și de a gîndi...*" (Première partie, *Lettre XXIII, à Julie).* Nu lipsește în această „scrisoare", unde este vizibilă amintirea poemului lui Haller a cărui traducere franceză fusese publicată în 1750, cu șase ani înainte ca Rousseau să înceapă să scrie *La Nouvelle Heloïse,* și un citat petrarchesc, din Sonetul către Stefano Colonna: „*aici nu sînt palate, nici teatru sau logii, / ci în locul lor un brad, un fag, un pin / în iarba verde, și frumosul munte învecinat / ... [...] .../ înalță din pămînt către cer spiritul nostru...* Cum observa, cu mai mult de cincizeci de ani în urmă, Gonzague de Reynold *(Bodmer et l'école suisse,* Lausanne, 1912, cap. XV, *La poésie de Haller: le sentiment de la nature, les Alpes,* p. 587), este dificil de recunoscut, în imaginile settecentești ale peisajului alpestru inspirate de Rousseau și de Haller, cît își are originea în opera unuia și cît în a celuilalt autor. „*Haller, Jean Jacques, Gessner, malgré toutes les différences et toutes les oppositions, voilà bien les „trois grand Suisses", les trois hommes du „retour à la nature" (Haller, Jean Jacques, Gessner, cu toate diferențele dintre ei și toate opozițiile sînt „cei trei mari elvețieni", trei mari oameni ai „întoarcerii la natură") (idem,* p. 574). Peisajul alpestru, văzut în maniera lui Rousseau și a lui Haller, avea să fie curînd popularizat de arta grafică: „*le meilleur et le plus sincère de tous les disciples de Haller se nomme en réalité Gaspard Wolff (1735—1798) un Bernois dont les beaux récueils de vues oberlandaises, commentées par le pasteur Wyttenbach, ont été préfacés par le grand poète lui-même*" („*cel mai bun și cel mai sincer din toți discipolii lui Hal-*

ler se cheamă în realitate Gaspard Wolff (1735—1798) un bernez ale cărui frumoase culegeri de priveliști din Oberland, comentate de pastorul Wyttenbach, au fost prefațate de însuși marele poet") (ibidem, p. 589). Motive Rousseauiste și halleriene sînt prezente în compozițiile poetice inspirate lui Ippolito Pindemonte de călătoria în Savoia și Elveția între 1785—1791: *„Se turbură de plăcere sufletul și nu-i de-ajuns / Ochiul, pe care cu greu îl închizi / Peste nemărginirea atît de necuprinsă / Ce schimbare! Scoarța pămîntului / Se dezbracă aici pentru suflet, și orice lașă / josnică dorință în inimă repede se stinge"*. Aceste considerații sînt precedate de o descriere critică a ghețarilor: *„De munți înalți mă vedeam înconjurat, / Care păreau să dea asalt Cerului înalt, / Într-atîta își împinseseră ascuțitele vîrfuri / În albeața lor, un veșnic ghețar imens, / Lîngă care rîde tînăra iarbă, / Care nu se teme de fel de iarna apropiată / Mă apropiai doritor; și aici, dura / zăpadă cu o mînă, și dincolo cu cealaltă / atinsei spicul copt. / Multiform e acel ghețar: în largul plan / Se întinde aici, colo înălțînd ziduri înalte, dincolo pare o altă mare..."*: și nu lipsește, puțin după o apoteoză a lui De Saussure: *Ghiacciare di Boissons e di Montauvert nella Savoia („Ghețuri din Boissons și din Montauvert în Savoia")*, în: *Opere di Ippolito Pindemonte (Opere de Ippolito Pindemonte)*, Neapole, 1851, p. 542. A se vedea și W. BINNI, *Preromanticismo italiano (Preromantismul italian)*, ed. cit., p. 291.

3. Cu privire la geneza ilustrației alpine în cultura secolului XVIII, la raporturile sale cu poezia lui Haller și investigarea naturalistă a Alpilor, a se vedea și GONZAGUE DE REYNOLD, *op. cit.*, pp. 588—589. O etapă fundamentală, pentru intrarea peisajului alpin în conștiința comună, este printre altele semnată de interesul pe care au început să-l simtă pentru el, în secolul XVIII, călătorii englezi care și-au efectuat „tour"-ul pe continentul european: de către aceștia, Alpii, cu singurătățile lor înzăpezite, prăpăstiile lor, poienile lor înverzite, au fost curînd incluse în șirul celor pe care astăzi le numim „obiecte estetice" de vizitat și admirat, la rînd cu galeriile de pictură, bisericile, palatele orașelor italiene.
4. B. CROCE, *Robert Vischer e la contemplazione estetica della natura (Robert Vischer și contemplarea estetică a naturii)*, în: *Ultimi saggi (Ultimele eseuri)*, Bari, Laterza, 1935, p. 138.
5. Sensul poeziei lui Haller, ca o critică de peisaj, a fost pus în lumină, în maniera cea mai desăvîrșită, de Carlo Antoni, cu aproape treizeci de

ani în urmă: „Apelul moralistului pentru întoarcerea la străvechile virtuți, la viața sobră și ferice a națiunii antice, se ridică în Alpi pînă la principiul universal: civilizația corupe oamenii și viața inocentă a stadiului de natură este adevărata fericire. Dar motivul idilic provoacă în climatul secolului filosofic ecouri în profunzime. Ideea stadiului fericit de natură, a virtuții pecetluite în inima înțeleptei și beneficei legislatoare se dezvăluie cu atît mai de esență față de simpla nostalgie a Arcadiei. Este negația vechilor dogme creștine a Păcatului și a Grației, noua etică a unei virtuți și a unei fericiri pămîntene, izvorînd din aceeași natură umană...". În: C. ANTONI, *La lotta contro la ragione (Lupta împotriva rațiunii)*, Florența, Sansoni, 1942, p. 17.

6. *„... / Dort tanz ein bunter Ring mit umgeschlungen Händen / In dem zertretenen Gras bei einer Dorfschallmey; / Und lehrt sie nicht die Kunst, sich nach dem Tacte wenden, / So legt die Fröhlichkeit doch ihnen Flügel bei. / Das graue Alter dort sitzt hin in langen Reihen, / Sich an der Kinder Luft noch einmal zu erfreuen..." („... Acolo dansează, cu brațele încolăcite, un inel viu colorat / În iarba strivită, la o serbare sătească / Și chiar dacă nu prea știu să se învîrtă în tact / Veselia le pune aripi la picioare / Bătrînețea sură stă departe așezată în șiruri lungi / Ca să se mai bucure odată respirînd aerul copiilor...")*
7. O critică interpretînd același peisaj, subliniindu-i aceleași valori formale, dar cu un pesimism diferit, unde sentimentul sublimului redeschide calea către speranță, găsim în unele versuri ale poetului dialectal Alessio Di Giovanni, în care tăcuta singurătate a satelor descoperă o anume panică a sa, „zeiască": *„... / Nun c'e nuddu di tunnu ni lu feu, / Mmenzu li terri gerbi e li ristucci / 'Ntra poja e'ntra vaddati...": „Nu-i pe cîmpie suflet viu / Între pămînturile necultivate și miriști / Între colnice și văi..." (Nila massaria di lui Mavaru (Pe pămîntul lui Mavaru)*, 1903, în: *Voci del feudo, — (Vocile pămîntului)*, 1938): în altă parte, dealtminteri, Di Giovanni surprindea în natura solitară a cîmpiei siciliene o prezență de grație rustică, nu lipsită de accente panteistice, ca în poemul franciscan *La puvireddu amurusu (Sărmanul îndrăgostit)*, tot din 1903. Vezi: *Galleria*, a VI-a, n. 5—6, Septembrie—Decembrie 1956; și: NALLO MAZZOCCHI-ALEMANNI, *L'anima del latifondo siciliano nella poesia di Alessio Di Giovanni (Sufletul cîmpiei siciliene în poezia lui Alessio Di Giovanni)* Cal-

tanissetta, ed. Salvatore Sciascia, 1964. Înspăimîntător, în schimb, peisajul din jurul minelor de sulf, părăsit de grație și refractar la orice posibilă sublimitate, așa cum apare în unele versuri ale aceluiași Di Giovanni, care îi pune în lumină întreaga înfățișare cumplită: cu acele figuri de minieri care *par însoțiți de moarte („Parinu di la morti accumpagnati")*, cu veșminte întunecate, greu de deslușit în întunericul care-i înghite odată cu pămîntul accidentat și gol: *„Vistuti scuru ca li cunfunniti / Mmenzu lu scuru di li vaddunati"* (Din *Sunetti di la surfàra — Sonetele minelor de sulf*, în: MAZZOCCHI-ALEMANNI, cit., p. 109). Într-un eseu din 1963, *La zolfara (Mina de sulf)*, Leonardo Sciascia citează chiar acest sonet al lui Di Giovanni, reconstituind într-o manieră definitivă istoria metamorfozelor peisajului în Sicilia orientală, începînd de cînd, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, au fost deschise aici minele de sulf; și contrapune peisajul întunecat unde se mișcă minierii lui Di Giovanni acelui *fruchtbare Wüste* de care vorbise Goethe, pe data de 28 aprilie 1787. Curiozitatea și atenția lui Goethe, scrie Sciascia, „ar fi fost mult mai intens solicitate dacă ar fi străbătut diagonala Girgenti-Catania cîteva decenii mai tîrziu: spinările colinelor ar fi apărut viermănoase de puțuri, galerii și „depozit de var", și în jur roșii de „grozame"; și pe coaste și pe văi, grînele n-ar mai fi fost de o atît de incredibilă puritate, nici de un verde atît de intens în plină dezvoltare sau de un aur cald la coacere: ci chinuite, delicate, bolnave — arse de suflarea „varului"...." (în L. SCIASCIA, *La corda pazza (Frînghia nebună)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 136).

8. *Die kleine Stadt liegt mitten im Flachland, von keinem Berg, von keinem Wald, keinem Fluss bergrenzt. Sie läuft in die Ebene aus...", Juden auf Wandesschaft: Das judische Stadtchen*, 1927, în: J. ROTH, *Romane, Erzählungen, Aufsätze*, Köln-Berlin, Kieppeneuer and Wisch, 1964, p. 569. Pentru lectura acestor pagini ale lui Roth îi sînt îndatorat regretatului meu coleg și prieten H. Heinz Rüdiger, docent în paleontologie la Facultatea de Litere din Urbino, care în conversații ocazionale a putut să mă lumineze chiar cu privire la unele teme atinse în treacăt în această carte din punctul de vedere al științei pe care o slujea.
9. *Der Antichrist — Die Heimat der Schatten*, în: J. ROTH, *Romane*, etc., ed. cit., pp. 662—663.
10. *Idem*, p. 617.

11. SCIPIO SLATAPER, *Il mio Carso (Ținutul meu din munții Carso)*, Florența, Vallecchi, 1934, pp. 134—135. Poate fi interesantă confruntarea fragmentului reprodus aici cu un pasaj scos dintr-un eseu geografic neterminat, pe care autorul începuse să-l scrie în vara lui 1915: Carso „s-a născut ridicîndu-se din mare. Magnificul său calcar alb-cenușiu este format în mare parte din scoici și carapace de crustacee pietrificate. Are formele cele mai variate, indescriptibile, elaborate de milenii de abisurile mării și de lupta chimică cu ploaia și gheața..." (*idem*, p. 8). Încercarea de critică rațională trece aici, cu fiece frază, în critică fantastico-emoțională, prin care Slataper spunea *mai mult*, făcînd *mai bine* cunoscut cititorilor peisajul de care vorbea.
12. *Idem* p. 142.
13. *Idem* p. 161.
14. *Idem* pp. 162—163. Sublinierile autorului.
15. *Idem* pp. 101—102.
16. Același lucru se poate spune și cînd interpretările unui peisaj sînt estetice, să spunem astfel, numai mediat, diferită fiind solicitarea lor culturală originară. Astfel, peisajul din jurul locului Nemi, oricît de brutală se vrea inserarea lui în *viața modernă*, este caracterizat totuși de dramatismul cultului Dianei, pe care Sir James Frazer l-a evocat la timpul său (1911), în primul capitol din *Creanga de aur*.
17. În: A. GIDE, *Journal 1889—1899*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1949, pp. 67—68. Sublinierile autorului.
18. *Idem* p. 99. Modul de obiectivare în peisaj, descoperind în el noi determinări, unele predilecții subiective istorico-culturale pe care le-am exemplificat aici în Gide, călător prin Italia, a fost comun unei întregi epoci a literelor europene, epocă ce pare astăzi preistorică. Astfel, în *Jurnalul florentin* al lui Rilke pentru Lou-Andreas Salomé (1898): *„Bis sich die Stille übersternt": liniștea se înstelează* (trad. it. de Giorgio Zampa, Milano, Cederna, 1950, p. 15): și în *Primele Poezii*, din aceeași perioadă, citești despre trandafiri pe gînduri (*„... Am Pfad stehn alle Rosen in Gedanken..."*). Și sînt anii călătoriilor lui Hoffmansthal: în Veneto *(Sommereise*, 1903: *„So schmiltz hier, erst hier, der starke Drang der Berg in selige Ruhe..." — „Astfel se topește aici, numai aici, impetuozitatea puternică a munților în fericea pace"*, tr. it. de Leone Traverso, în: *Viaggi e saggi (Călătorii și eseuri)*, Florența, Vallecchi, 1958, p. 78), în Grecia *(Augenblicke in Griechenland*, 1908: „Munții se strigau unii pe alții; prăpastia era vie ca un chip; o cută cît

de mică în coasta îndepărtată a unei coline, trăia: totul îmi era aproape ca rădăcina mîinii mele..." — *idem* p. 275), și mai înainte (1892), în Franța de Sud: „... trecutul este în acest pămînt mai puțin mort decît în oricare altul: este ca un aer limpede, tăcut, uscat, sănătos...", *Südfranzösische Eindrücke*, în: *Hugo von HOFFMANSTHAL, Prosa*, I, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1950, p. 80).

19. *„Here summer reigns with one eternal smile, / Succeding harvests bless the happy soil / Fair fertile fields, to whom indulgent heav'n / Has ev'ry charm of ev'ry season giv'n; / No killing cold deforms the beauteous year; / The springing flow'rs no Cousing winter fear; / But as the parent rose decays and dies, / The infant buds with brighter colours rise, / And with fresh sweets the mother's scent supplies. / Near them the violet grows with odours blest, / And blooms in more than Tyrian purple drest / The ride jonquils their golden beams display, / And shine in glories emulating day. / The peaceful groves their verdant leaves retain; The stream stil murmur, undefil'd with rain, / And tow'ring greens adorn the fruitful plain. / The warbling kind uninterrupted sing, / Warm's with enjoyments of perpetual spring. Here, at my window, at once survey / The wonded city and resounding sea; / In distant views the Asian mountains rise, / And lose their snowy summits in the skies; Above those mountains proud Olympus tow'rs, / the parliamental seat of heavenly pow'rs..." („Aici domnește vara veșnic zîmbitoare, / Recoltele bogate binecuvîntează pămîntul mănos / Frumoase cîmpii roditoare, cărora cerul milostiv / le dăruiește bogăția fiecărui anotimp; / Frigul nu stîlcește preafrumosul timp; / Vesele flori nu știu de frica iernii; / Așa cum trandafirul-mamă se ofilește și moare, / Fragedul boboc cu strălucitoare culori înflorește, / Și cu dulci și proaspete arome mama îl hrănește. / Alături violetele cresc binecuvîntate cu mirosuri, / Mai roșii decît purpura de Tyr / Semețele trestii își răspîndesc auria strălucire, / Și lucesc în lumina nepieritoare a amiezii. / Liniștitul crîng se învește în verdele-i frunziș; / Riul murmură necontenit, stropit de ploaie, / Și înaltul frunziș împodobește cîmpia plină de roade. / Neîncetatul cor de triluri ciripitoare / Ne încălzește cu bucuria primăverii veșnice. / Aici, de la fereastra mea, văd dintr-o privire / Orașul adunat și marea fremătătoare; / În depărtare munții Asiei se văd, / pierzîndu-și crestele înzăpezite în nori; / Deasupra acestor munți mîndrul Olimp tronează, / parlamentul puterilor cerești..."). Verses written in Kieuchk at Pera; overlooking Constantinople, December, 26, 1718*, în: *Letters of Lady Mary Worthley Montague*, ed. cit. pp. 261—262.

20. *Idem* p. 164, Scrisoarea XLI — *To the countess of B.*, nedatată, dar în orice caz scrisă în primăvara lui 1718. Lady Montague a părăsit Constantinopole, unde își urmase bărbatul, în misiune de stat, la 6 iunie 1718. Pe una din colinele de care se vorbește în această scrisoare, *civilizația buneistări* a construit de curînd un hotel geamăn cu cel care se înalță la Roma în vîrful muntelui Mario, și cu un altul care se proiectează a fi construit pe colinele florentine; nediferențiat de cel care de cîțiva ani stinghерește curba de la Volosca spre Quarnero. Chiar și livezile fructifere și copacii sînt mult reduse ca număr în zilele noastre la Constantinopol, deși distrugerea lor n-a avut loc în ritmul frenetic care a caracterizat distrugerea unui alt peisaj, pe care cel care l-a cunoscut nu poate să nu-l regrete, ca pe o lumină care s-a stins deasupra lumii: grădinile de portocal din jurul orașului istoric Palermo, în locul cărora, progresul anilor din urmă a făcut să apară conglomerate de ciment pentru care nici o clasificare n-ar fi îndeajuns de negativă. A reduce problema, în aceste cazuri, la *modul* în care s-a făcut urbanizarea, ar însemna (din punct de vedere filosofic, care îl include pe cel politico-economic, dar îl depășește) să vrei să ocolești exigența care ne îndeamnă să filosofăm asupra acestor subiecte, să cauți sensul, valoarea urbanizării ca atare, și prin urmare să pui în discuție tot ceea ce în întregul ei se numește în mod obișnuit *civilizație modernă;* reluînd pe seama noastră tematica lui Ruskin: în termenii săi originari și nu numai în dezvoltările care ne-au fost transmise de către Morris.

21. E. MAMBOURY, *Istanboul touristique*, Cituri Biradecler Basimevi, Galata-Istanbul, 1951. În realitate, ghidul lui Mamboury este mai mult decît un ghid: este o monografie a Istanbulului și a ținuturilor dintre Marea Marmara și Marea Neagră Privitor la natură și la formele sale, la raportul peisaj-oraș, p. 24 ș.u., 537 ș.u.

22. *Verses written in the Kieuchk at Pera*, în: *Letters of Lady Mary Worthley-Montague*, ed. cit., pp. 263—364.

23. In: *Letters of Lady Mary Worthley-Montague*, XXX, to mr. Pope, ed. cit., p. 99.

24. V. Scrisoarea XLXII, *To Mrs. T.*, din Lion, 25 septembrie 1718. *Idem* pp. 205 ș.u., privitor la trecerea prin Moncenisio. Mai mult decît față de

înghețații și incomozii Alpi, preferințele estetice ale Lady-ei Montague se îndreaptă către cîmpia dintre Torino și Val di Susa: la vremea lor (nu astăzi, după instaurarea civilizației industriale) *„a very fine country, beautifully planted and enriched by art and nature..."*. *(„un ținut cu adevărat frumos, minunat plantat și îmbogățit prin artă și natură...").*

25. Scrisoarea XXX, *To mr. Pope*, cit., *idem* p. 101: *„I no longer look upon Theocritus as a romantic written; he as only given a plain image of the way of life amongst the peasants of his country..." („Nu-l consider pe Teocrit un scriitor romantic; el ne-a dat doar o imagine vie a vieții printre țăranii din patria sa").*
26. *Idem* pp. 103 ș.u.: Să citim, de exemplu, în traducerea engleză a lady-ei Montague: *„The nightingale now wanders in the vines; / Her passion is to seek roses //// went down to admire the beauty of the vines; / the sweetness of your charms has ravish'd my soul..." („Privighetoarea colindă printre vii; / Patima ei de a privi trandafirii /// Coboară și o face să admire frumusețea viilor; / dulceața farmecelor tale mi-a încîntat sufletul...")* sau parafrazate după stilul poeziei engleze (*idem* p. 106): *„Now Philomel renews her tender strain, / Indulging all the night her pleasing pain; / I sought the groves to hear the wanton sing / there saw a face more beauteous than the spring..." („Acuma Filomela își înnoiește gingașul tril, / Cîntîndu-și toată noaptea fermecătoarea durere; / Am văzut crîngul ascultînd vioiul cînt / Și chipul îi era mai încîntător decît primăvara...").*
27. *Il Parnaso Viniziano (Parnasul venețian*, XIV, XXII, XXIII, în: *Opere dell'abate Saverio Bettinelli (Opere ale abatelui Saverio Bettinelli)* vol. al cincilea, în Veneția, 1781, tipografiile Zatta, pp. 188—190.
28. C. BRANDI, *Pellegrino di Puglia (Pelegrin în Puglia)*, Bari, Laterza, 1980, p. 21.

VI
LEGITIMITATEA CRITICII ȘI FUNDAMENTAREA SA TEORETICĂ

1. Acreditările criticii. Exemplele de critică pe care le-am adunat și expus în faza timpurie a cercetării noastre se referă la peisaje depărtate între ele, nu numai geografic și morfologic, ci estetic, în sensul că în fiecare din ele se individualizează o determinare particulară a categoriei estetice. Și interpretările valutative pe care le-am subliniat în parte despre acele peisaje, ca unele dintre atîtea exemple posibile de critică de peisaj, se întemeiau pe gusturi diferite, pe diferite moduri nu numai de a vedea peisajul, ci de a-l trăi. Asupra diversității atitudinii critice, în măsura în care duce la interpretarea aceluiași peisaj, într-un mod diferit, s-a aplecat, de curînd, Herbert Lehmann, care, într-un studiu despre *Goethe și Gregorovius în fața peisajului italian*, a analizat cu ascuțime diferita interpretare la care același peisaj, întocmai ca și un text literar, poate fi supus (justificînd-o, dealtminteri, în ambele cazuri), în funcție de schimbarea atitudinii cu care este observat, trăit, judecat de oameni cu diferită cultură, cu diferit temperament și diferit deprinși să privească în jurul lor. Astfel, străbătînd teritoriul cuprins între Palermo și Segesta, Goethe, în 1787, Gregorovius în 1855, îl așezau sub diferite unghiuri critice: astfel că, pentru cel

care citește criteriile lor, acel peisaj reiese identic și diferit în același timp: identic în sine, diferit prin diferitul mod în care este judecat, după gusturi și interese estetice diferind unul de celălalt. Să notăm la Goethe, scrie Lehmann, *o observație concretă a naturii*, care se manifestă în date botanice și mineralogice fără comentariu. De nimic altceva, în sfîrșit, nu se preocupă Goethe, decît de *a cuprinde totul în aparențele particulare ale naturii;* în timp ce Gregorovius *nimic nu observă cu limpezime de imagine*, și referirile sale mitologice înțeleg *să sublinieze caracterul eroic al peisajului*, cu o lipsă totală de interes în afara nomenclaturii, pentru botanică și mineralogie[1]. Vom putea, dacă vrem, să dovedim ulterior nepotrivirea preferințelor estetice, care, în critica de peisaj, ca și în cea a literaturii, a picturii, a muzicii, este manifestarea culturilor diferite, a complexelor idealități nereductibile la un numitor comun. Aceste idealități și culturi, configurîndu-se ca determinări ale categoriei estetice, sînt promulgate ca preferințe mai degrabă pentru un peisaj decît pentru altul; sau, motivează interpretări și evaluări diferite, chiar discordante, ale unui același peisaj; în timp ce în alte ocazii, în măsura în care se investesc cu funcții de referință, obiectivează categoria estetică într-un peisaj, în același fel cum pot, în alte cazuri, s-o obiectiveze într-o poezie, într-o pictură, într-o sonată, într-un quartet[2].

Rudolf Borchardt, pe care l-am întîlnit ca teoretician al grădinăritului, ne poate fi de ajutor în această etapă a itinerarului nostru teoretico-istoric, cu unele pagini ale sale în care critica de peisaj surprinde în modul cel mai subtil și mai acut întrepătrunderea naturii și activității umane: instaurarea unei realități peisagiste (corespunzînd idealurilor profesate de el) în care natura este totodată materie și formă a culturii; și cultura, la rîndul ei, dă formă unei naturi ca materie a cărei vocație

formală ea o perfecționează, fiind totodată conținut al naturii, ca formă în care cultura se califică estetic pe sine peste propria ei trecătoare temporaneitate[3]. Se conciliază astfel duplicitatea pe care am relevat-o cînd am vorbit de constituirea peisajului ca orizont pentru libertatea umană. O conciliere pentru care critica constituie o garanție în probele sale cele mai hotărîtoare; și între acestea vom enumera unele pagini din eseul pe care Borchardt l-a dedicat, între 1907—1908, peisajului toscan cercetat prin Villă: o instituție economică care este și construcție *în* natură și modelare *a* naturii. *Villa* toscană, de mai multe ori teoretizată de Alberti, într-o lucrare din care derivă titlul eseului lui Borchardt, este o instituție în care economia agrară devine artă, identificînd istoria și natura într-o prezență a istoriei ce cîștigă pentru sine temporalitatea persistentă și veșnic circulară a naturii, cu toate ciclurile vegetale ale anotimpurilor, cu cristalizarea pietrelor, și noutatea veșnică a apei și surprinzătoarea mobilitate a animalelor; în timp ce natura, la rîndul ei, se configurează pe sine în propria existență înaintea istoriei și dincolo de istorie, ca și cum ar fi un produs intențional al acțiunii istorice umane — căzînd astfel una dintre cele mai puternice rezerve care au fost periodic avansate împotriva ipotezei unei critici de peisaj în întregime asimilabilă criticii operelor de artă. Villa, așa cum a teoretizat-o Borchardt, compune „o atît de intimă unitate cu peisajul ei, ca și cum numai motive estetice i-au conferit o atît de impresionantă aderență colinei sale sau colinei vecine, căsuțelor grămădite în sate, copacilor uniți în grup sau solitari legănîndu-se în bătaia vîntului, terenului, viilor și livezilor de măslini; de parcă misterioasa armonie și eternitatea indiscutabilă care însuflețesc acel spectacol pentru cine îl vede de departe le-ar fi pregătit ochiul unui artist, stabilindu-le (...) acel sit determinat și acel contur precis pen-

tru a realiza un frumos efect de la distanță. Dar și dacă o asemenea intenție ar fi fost posibilă în antica mentalitate italiană, nici o voință și nici o mînă de om n-ar fi reușit niciodată să producă o atît de necesară, de ineluctabilă frumusețe: villa formează un tot cu peisajul ei prin rațiuni istorice, și de aici, numai de aici ia naștere un asemenea rezultat estetic. Ea a împărțit organic cu peisajul, așa cum o face pădurea alpină cu propriul ei munte, un destin comun, ce s-a perpetuat generații după generații și l-a dominat și l-a modelat, mai degrabă, decît să fi fost dominat și modelat"[4].

Te uimește faptul că eseul lui Borchardt, care vreme îndelungată și pînă în ajunul morții a trăit în apropiere de Lucca și de peisajul vilelor luccheze, la care se referă direct către sfîrșitul tratatului său, nici nu este măcar menționat în studiul îngrijit și plin de căldură dedicat villelor luccheze de Isa Belli Barsali: studiu căruia trebuie să-i subliniem aici unele adnotări folositoare nouă, întrucît exemplifică acea unitate de natură și artă (artă *ca* natură, dimpotrivă: artă *în* natură; și natura *ca* artă, sau mai bine: natură *a* artei) care ne îndreptățește să justificăm teoretic o critică de peisaj perfect analogă oricărei critici de artă. Iată, în sfîrșit, trecerea peisajului natural în operă de artă (și este și o configurare a operei de artă ca peisaj natural), grație construcției villei — în sensul instituțional, arhitectonic și peisagistic totodată, teoretizat de Borchardt. Natura care se cristalizează în artă; arta care se răspîndește în natură, iradiind în peisajul din jur, stilul, gustul care supraveghează dispunerea villei: tocmai pentru că în ea au fost realizate, ducîndu-le la intensitatea lor maximă, și purificîndu-le parcă în sine, formele potențiale ale peisajului cu care (vom repeta cuvintele lui Borchardt) villa a împărțit un destin comun timp de generații și generații: „Treptat, în timp ce se construiau ville,

peisajul se transforma: dulcile pante ale colinelor, prelungirea lor în cîmpie, vor rămîne nealterate în desenul cîmpurilor, mărginite de garduri vii, dar în zonele cu pante mai accentuate, se formează terase foarte ordonate, cu viță și grîne, sau măslini și grîne, susținute de mici ziduri fără tencuială sau cel mai adesea tăiate în pantă, cu buza plină de iarbă, a căror frumusețe și utilitate au fost notate de Montaigne. Schimbarea peisagistică pe care villele o impun cîmpiei este prin urmare dublă: așa cum modifică ambientul, cu grădinile și cu reciproca lor înlănțuire, ... [...] ... și așa cum modifică natura sa, pe care înseși aceste ville, prin prezența Domnului, le împing către o mai ordonată, rațională și intensivă organizare. Parte a unui complex agrar, villa este o uniune de mici vii și livezi de măslini, cîmpuri cultivate, zonă sălbatică și grădină, construcție simplă și lăcaș al Domnului ... [...] ... Drumul mare care te duce acolo peste cîmpuri, mai tîrziu șoseaua mărginită de copaci sau garduri vii, urcă încet către ele, în așa fel ca villa să apară dominantă de jos, dar și ca să ușureze accesul și să-l facă mai lin. Numai de puține ori condiții speciale ale solului obligă la un acces mai pieptiș ..."[5]. Și referitor la parcul proiectat, și numai în mică parte realizat, de către Elisa Bonaparte-Baciocchi la Villa Reale din Marlia: „Întrucît toate izvoarele de apă posibile au fost folosite, noile plantații, în verile însorite, sub aprinsul cer toscan, poate n-au rezultatele la care se gîndiseră Elisa și arhitecții ei: însuși temperamentul grădinii după moda engleză s-ar fi schimbat după culoare și lumină. Nici cîmpia luccheză pe de altă parte, împărțită și subîmpărțită în cîmpie și coline, lucrată metru cu metru, răbdător, nu s-ar fi armonizat cu acest altoi prea violent de un naturalism amăgitor care i-ar fi fost cu totul străin"[6].

2. Legitimitatea criticii de peisaj și recuperarea teoretică a naturii. Justificarea criticii de peisaj este prin urmare aceea care îndreptățește toate criticile de artă oricum formulate, cu multipla diversitate a posibilelor lor categorizări de gen: deoarece prezența, în peisaj, a artei ca activitate productivă umană, care își impune propriile forme unei materii (în acest caz: natura), face să cadă acea bănuială a unui eventual caracter aleatoriu al naturii estetic plăcută, care, împotriva eventualelor evaluări critico-estetice ale peisajului, a fost totdeauna unul din argumentele cele mai puternice, așa cum atestă unele pagini din Croce pe care într-o cercetare ca a noastră nu ne putem permite să le ignorăm — fie și cu prețul unei transgresiuni a unui conformism oficial a culturii italiene contemporane: prin care ignoranța, reală sau simulată, a ceea ce Croce a scris și a gîndit, constituie una dintre regulile fundamentale ale științei de a exista în societate.

Croce, de fapt, după cum este cunoscut, deși nu a negat că *procesul de comunicare poetică, așa cum se realizează cu obiecte artificial produse*, se poate realiza *cu obiecte natural date*, adică prin „lucruri artistice naturale" — și între exemplele de astfel de lucruri artistice naturale el includea, exact, peisajul[7] — afirma că nu sînt „o critică a frumuseților așa-zis naturale, că sînt totuși creații ale spiritului uman[8]. Asta deoarece asemenea creații nu „sînt urmate de producerea acelor instrumente de reproducere și comunicare" care sînt „semnele pe care omul le imprimă în lucruri ca pecete a unei forme speciale și univoce create de el"[9]. Și chiar nefiind acesta locul în care să înfruntăm supozițiile filosofice ale acestor afirmații, am putut stabili, și am stabilit ulterior, pe cale experimentală, că, în relație cu peisajul, subzistă chiar acele instrumente pentru reproducere și comunicare. Am stabilit, adică, și stabilim în continuare, că

peisajele pot fi incluse în numărul *lucrurilor frumoase* „în sens material", la fel ca pînza sau lemnul pictat, ca marmura sculptată, urmele acustice ale sunetelor și tonurilor și altele (definiția și exemplificarea sînt luate, și ele, din Croce); și pot fi asemenea operelor de artă, nu numai, ci și fără prejudiciul existenței lor ca natură: obiect, adică din acel tip special de experiență estetică, explicitată ultimativ într-o judecată, în care omul se bucură (sau suferă — bucurîndu-se) nu numai de natura ca obiect, *lucru frumos în sens material* (sau, putem adăuga: întîmplări *frumoase*, ca spectacolele pe scenă), ci și de propria trăire în sînul naturii și făcînd parte din ea[10]. Să spunem: se bucură de propria existență ca protagonist mai mult decît spectator; de propria existență ca obiect și subiect totodată, a acelei realități, peisajul, care este pentru el motiv de plăcere estetică. Dar pentru a ne da seama în măsura cea mai neechivocă de această particularitate a peisajului (care și din punct de vedere al beneficiului este totodată artă *în* natură și *a* naturii și natură *în* artă și *a* artei) trebuie să ducem la bun sfîrșit recunoașterea obiectualității sale ca *lucru frumos* în sens material: nesupusă la declinul la care în vremea lui se oprise Croce, vorbind, într-un prea bine cunoscut pasaj din *Estetica in nuce* despre labilitatea proprie „priveliștilor vestite", care uneori sînt lăsate, din sațietate, să cadă în uitare: „Golful Napoli, văzut de sus, de pe una din cele mai frumoase ville de pe Vomero, a fost, după cîțiva ani de admirație ce nu mai revine, declarat de doamna rusă care achiziționase acea vilă, *une cuvette bleue*, atît de respingător părea în albastrul său înconjurat de ghirlande verzi, încît a făcut-o să-și revîndă villa"[11].

Pericolul unei uzuri a peisajului ca obiect estetic, a unei saturații în ceea ce-l privește, suscitînd indiferență și chiar mai rău decît atît, acest pericol pe care Croce îl denunța în

Estetica in nuce, este însă cu totul altfel decît imaginar; și dimpotrivă, este strîns legat, legitimare teoretică a criticii de peisaj: care legitimare nu va putea fi definitiv întărită dacă mai întîi nu vom fi încheiat socotelile cu eventualitatea unui declin al peisajului de la nivelul de pură esteticitate la nivelul de *kitsch:* urmare a unei retrogradări de la sfera de dezinteres contemplativ la cea a unei mai grosolane fructificări, posesiv și instrumentale, din care nu se poate să nu genereze acea *saţietate* și intoleranța de-a dreptul, a cărei dovadă autorizată, în pagina lui Croce, este exemplul Golfului Neapole, de care i s-a făcut pînă la urmă lehamite unei admiratoare a lui, pînă la a-l compara cu o vană turchinie, cum se întrebuința altădată pentru spălat. Toate peisajele, ca să spunem așa, cu blazon, cele pe care critica, interpretările poetice și literare le promovaseră la rangul de instituții, au fost rînd pe rînd obiect al unei retrogradări de acest gen, pînă la punctul de a fi disprețuite și ocolite, și a vorbi de ele cu dispreț era, și în unele cazuri este încă (sau pare a fi) un mod de a se sustrage vulgarității, de a se ocoli locul comun. Un tînăr pictor german, nu demult, într-o conversație particulară, definea Rinul, o cloacă; acestei soarte nu i s-a putut sustrage Golful Neapole, asupra căruia se fixase exemplul lui Croce; și nici măcar Veneția, cu Laguna ei, și canalele pe care unii intelectuali de avangardă le disprețuiau ostentativ, în ajunul primului război mondial, așa cum am văzut citind invectiva poetică a futuristului Armando Mazza, care vehicula desacralizări marinettiene bine cunoscute. Și mai veche încă, de pe la 1885, este cea mai faimoasă satiră, cum s-ar spune astăzi, demistificatoare, la care au fost supuși Alpii elvețieni ai lui De Saussure și Haller și Wordsworth și Coleridge: romanul *Tartarin sur les Alpes* de Alphonse Daudet; un best-seller al epocii: care avea toate limitele calitative ale best-

seller-urilor din toate timpurile, chiar dacă ironia, mai degrabă facilă din punct de vedere literar, atrăgea atenția asupra unui fenomen, ca de exemplu comercializarea turistică a peisajului alpin care de mai mult de douăzeci de ani îl indignase pe Ruskin. Numai că polemica lui Ruskin, în *Sesam și Crini* și în *Etica pulberii* (1865), confirmată în prefața la o a doua ediție din *Sesam și Crini* (1882), atrăgea atenția fenomenul de la rădăcini: denunțînd regresul și degradarea fructificării acelui peisaj de la nivelul de contemplație estetică (care nu numai că nu-și supune propriul obiect la nici o uzură, dar îl consacră deasupra oricărei posibile utilizări instrumentale și practici) la consumul și la posesiunea mai mult sau mai puțin colecționaristică, elogiată în conversație, ca dovadă a unei promovări sociale în sfîrșit obținute[12].

Va trebui să spunem, atunci, că dușmană a peisajului ca obiect estetic este și așa-zisa industrie turistică: care-i face reclamă, îi banalizează toate formele; îl manipulează în reproduceri nenumărate și foarte vulgare, în cărți poștale și afișe lipite pe ziduri, pliante și *souvenirs:* pînă la a-i face grețoasă chiar și simpla-i menționare, pînă la a trezi legitima nevoie de a te ține departe de el, de a căuta localități nevulgarizate de faimă, chiar și neospitaliere, de-a dreptul neplăcute; unde însă contactul cu peisajul să aibă loc la nivel de *a fi*, și nu la cel de *a avea*, mai mult sau mai puțin colecționaristic și exhibiționistic sau autoexhibiționistic. E adevărat însă că aceleași peisaje altădată vestite, instituționalizate ca modele de adevărate și proprii poetici de natură, și apoi decăzute la nivelul de *Kitsch* ca urmare a mercantilizării turistice mai mult sau mai puțin de masă, își vor recupera farmecul original, o dată ce volubilitatea modei i-ar întoarce spatele, și ar fi pustiite de mulțimile, nu contează dacă bogate sau sărace, și s-ar reduce la pustiu pieţele în care-și aveau

punctul terminus marile şosele automobilistice; şi instalaţiile funicularelor şi schiurilor şi telefericelor cad fărîmate, devorate de rugină şi intemperii; şi iarba sălbatică sparge cu rădăcinile ei asfaltul şi cimentul; şi unde zgomotul aparatelor radiofonografice, ale megafoanelor publicitare, a motoarelor de orice fel, asurzeşte urechile mulţimilor prostite, călătorii solitari, sau recîştigaţi pentru umanitate de micile societăţi dialogante, ar asculta murmurul undelor şi ţipătul pescăruşilor sau scrîşnetul cursurilor de apă şi al cascadelor, cîntul păsărelelor din pădure... Dar cine va putea să smulgă din mijlocul cîmpurilor de zăpadă artificială acele stupide întinderi de materie plastică, indestructibilă cum bine se ştie, cu care au fost contaminate, ca de o lepră ruşinoasă, unele localităţi din Apenini?

Nu trebuie însă să ne lăsăm furaţi de imaginaţie, chiar mînată de dorinţă fie ea. Nici nu trebuie să ne temem că s-ar scandaliza cine crede că ar fi un bine să poţi dispune de surogate, şi să le ai totdeauna la îndemînă, fără nici o osteneală; în timp ce valorile autentice ar fi dificil de atins şi ar cere eforturi, poate şi sacrificii. În realitate, peisajul care se degradează pînă la *kitsch*, ceea ce, cum scria Croce, generează saţietate şi devine obiect de zeflemea, nu este peisaj autentic, ci surogatul la care se reduce cînd este vulgarizat şi comercializat. Ceea ce doamna rusă a socotit pînă la urmă *une cuvette bleue* nu era golful Neapole, ci imaginea sa convenţională — şi să crezi că pentru a răscumpăra Neapole de acele depărtate, acum, contaminări, ar trebui să se implanteze stabilimente industriale, şi oleoducte şi rafinării pe malurile mării sale, ar fi ca şi cum ai vrea să distrugi o valoare autentică din ură pentru imaginea sa contrafăcută. O eroare: ca a aceluia care ar judeca fără îndoială peisajul alpin drept *kitsch*, chiar şi în memoria lui Breuil din alte timpuri, judecîndu-l după măsura in-

suportabilei Cervinia unde astăzi este posibil să găseşti la locuitorii din Milano sau Torino ceea ce au în oraş (în apartamentul lor, în chirie sau coproprietate: camera de baie cu apa fierbinte care curge din robinete, telefonul, ascensorul; în afara casei: firmele luminoase, vitrinele, marile magazine, indicatoarele stradale), dar nu ceea ce lipseşte în oraş, radical *altceva* faţă de oraş, pentru *bunăstarea* citadină: înaltele păşuni cu mireasma lor de ierburi puternice: vuetul torentelor, clopoţitul turmelor, genţianele, rododendronii, stelele alpine şi singurătatea îngîndurată. Valori autentice care se cucereau, pentru a te bucura în mod nemijlocit de ele (vorbesc de lucruri care acum cinsprezece, douăzeci de ani, erau accesibile tuturor) într-o bucurie estetică care era şi autocontemplare a plăcerii fizice, a sentimentului vital îmbucurător de sine: cu preţul unei osteneli, a unor provizorii neajunsuri în care se întrerupeau obişnuinţele zilnice, şi temporar ne dezvăţa de obiceiurile citadine confortabile şi de uzuala tovărăşie, de ocupaţiile din toate zilele... În adevăr, decăderea unui peisaj este indiciul neputinţei noastre de a suporta un surogat, sau un aparat mistificator: dar ar fi o gravă eroare să schimbăm peisajul cu surogatul lui, înfăţişarea sa adevărată cu crustele mincinoase care i-au fost puse deasupra. Ca şi cum ai vrea să arunci copilul împreună cu apa murdară a băii — care este argumentul totdeauna valabil împotriva celui care, din plictis faţă de Gioconda—apa—purgativă ar vrea să repete verbalismul profanator al lui Apollinaire, care susţinea gălăgios că ar trebui zugrăvite mustăţi pe chipul Giocondei lui Leonardo. Este vorba mai degrabă, după o replică pe care am citit-o ca fiind atribuită pictorului Giorgio Morandi, de a arunca ilustrata păstrînd peisajul: de a recupera în fine, obiectul estetic împotriva reducerii sale la bun de consum; şi operaţia, material greu de dus la capăt, în epoca turismului de masă,

promovat și sporit în toate țările de către organe guvernatoare speciale, nu trebuie să înspăimînte pe cel care se înhamă să o înfrunte teoretic. În fața oricărui peisaj devenit banal datorită mercantilismului, va trebui prin urmare să întreprindem prima și fundamentala operație critică: ce constă în a separa ceea ce în cazul unei eventuale intoleranțe față de acel peisaj, este numai nemulțumire pentru falsificarea sa, dorință de a-l recupera în autenticitatea sa, și ceea ce nu trebuie atribuit acelei mutații de ideale estetice care, pe măsură ce își subordonează peisajul în același fel cu operele de artă, confirmă, mai degrabă decît să-l dezmintă, constituirea, în peisaj, a naturii ca obiect estetic: ființarea oricărui peisaj ca formă (să folosim liber expresia lui Croce) *individuală* și *univocă*, a cărei critică este posibilă. Și pentru a epuiza legitimarea teoretică a criticii de peisaj, va trebui să încheiem socotelile cu modul în care se comportă, față de peisaj, aceste variațiuni istorice ale gustului, cărora li se datorează eclipsele momentane ale unor valori și recuperarea lor, dealtminteri expuse la succesive eclipse, cărora le vor urma noi recuperări critice și vor fi reînnoite achizițiile pentru conștiința comună.

3. Mutațiile gustului și restaurarea peisajului. A recunoaște, în eventualele plictiseli, saturații și intoleranțe pe care un peisaj le poate trezi, un efect al mutațiilor istorice și psihologice ale gustului (dincolo de intoleranța suprapunerilor și falsificărilor mercantilistico-turistice) poate fi, ba chiar este un mod de a garanta obiectivitatea estetică a peisajului, obiectivitate care, fiind identică obiectivității operelor de artă, cere din partea tuturor, cu orice prilej, comportamentul pe care-l cer operele de artă: tutela existenței și integrității sale, în primul rînd; dar și restaurarea, efectuată după criterii științifice și filologice riguroase, fără

nici o respectare a eventualelor interese economice. Și restaurare, în unele cazuri, poate și trebuie să însemne înlăturarea lucrurilor de prisos. Nu refacerea valorilor pierdute (care ar fi un fel de perpetuare a falsului), ci refacerea acelor amănunte materiale care garantau integritatea materială a unui peisaj sau altul. A restaura un peisaj înseamnă, de exemplu, a întreprinde refacerea unei scări sau a unui funicular, acolo unde acestea au fost înlocuite de șosele accesibile traficului automobilistic care trebuie să-l îndepărteze de unele localități în loc să-l favorizeze și să-l atragă. Nu numai pentru a restitui locului aspectul vizual originar, ci pentru a recupera unele atribute ale peisajului ca realitate naturală[13].

Va fi vorba, în sfîrșit, de recuperarea liniștii anulate astăzi de zgomotul motoarelor, și de a o restitui strigătelor animalelor, foșnetului pădurilor, zumzetului insectelor, diferitului vuiet al apelor: acelor voci ale naturii, în concluzie, și acelor sunete ale naturii care sînt diferite, prin calitate, pretutindeni; și prin singularitatea feluritei lor armonizări, și a melodiei și ritmării lor, individualizează peisajul: îl constituie, ne-am dat de la o vreme seama de asta, ca un loc al spațiului, care este mai mult decît spațiu numai. Și cu varierea lor, după felul în care se succed mereu aceleași ore ale zilei, după cum în lunile anului se alternează anotimpurile unele după altele, reînnoindu-se, vocile naturii fiecărui peisaj, în individualitatea sa meta-spațială, scandează timpul: după o măsură care nu este cea a temporaneității cantitative măsurate în simplul spațiu geometric, ci a celeilalte, a temporalității calitative: a infinitului dincolo de orice măsurare. A eternității: în care timpul peisajului, calificat de ritmuri și melodii și armonii ale naturii vii, este cu adevărat *imagine mobilă* cum spunea Platon. În timp ce este o negație absolută a eternității ca temporalitate infinită, aș spune blasfematorie,

timpul indefinit al finității idolatrizîndu-se pe sine: timp al finității a cărei aritmică, dizarmonică expresie, nesupusă niciunei discipline melodizatoare, vuietul motoarelor, care prin invaziunea lor fac accesibile cu ușurință peisajele, reduse la simple locuri de văzut; le fac accesibile fără osteneală, dar desacralizîndu-le; și le reduc la simple puncte în spațiu: unde aspirația către indefinit, *quantificarea* pămîntului, construiește ceea ce Joseph Roth numea turnul lui Babel orizontal. Acumulare spațială cantitativă: în interiorul căreia și interioritatea umană sfîrșește prin a se risipi ea însăși, se reduce la simplu punct mobil într-un spațiu destinat mișcării, și omul scade la entitate aritmetică în pura geometrie a autostrăzilor: aceste foarte pertinente imagini ale Turnului Babel rothian. Și ca entitate pur aritmetică, omul este descalificat, dezindividualizat; și poate fi, în ochii altuia, nimic mai mult decît un obstacol de înlăturat, fie și prin violența asasinatului[14].

Restaurarea peisajului ca recuperare a armoniilor și melodiilor și ritmurilor naturii, a tăcerilor naturii. Și recuperarea aromelor naturii, care și ea cere expulzarea răumirositoarelor și otrăvitoarelor motoare; stăvilirea leneșei și obtuzei ușurătăți cantitivizante și desacralizatoare; și o recompensă pentru tensiunea și osteneala care redă individului propria calitate: miasma salmastră, în localitățile marine, restituite contemplatiei non-posesive; și aroma rășinoasă a chiparoșilor pe colinele toscane, cea mai puternică rășină care înmiresmează locurile silvestre; și aiurea, a izmei sălbatice, a cimbrișorului și a lavandei a cărei întinderi verzi-albăstrui colorau altădată (și poate o colorează încă) solitarele ținuturi de pe lîngă gurile Verdonului, în apropierea Alpilor Maritimi[15]. Mirosul salmastru, menta, rășinile și lavanda; și verdele fraged, în localitățile cu fînețe bogate în ape, mireasma de fîn: pe care producția de hrană sintetică, corelată cu creș-

terea industrială a vitelor, a făcut-o aproape cu totul de nereperat. Arome care asemenea sunetelor variază în funcție de loc și timp, individualizînd peisajul dincolo de spațialitatea sa cantitativă; și fac, să spunem așa, *să respire infinitul*, a cărui varietate revenind mereu în timp, constituie peisajul ca imagine: așa cum localizarea lor individualizată primejduiește sensibil infinitatea unui peisaj, loc ce nu se identifică cu nici un altul și de aceea este, în sine, infinit.

Restaurarea peisajului, să spunem, poate pretinde, așadar, ceea ce pretinde restaurarea unei picturi, a unei clădiri, a unui complex arhitectonic: nu numai să fie recreate unele condiții materiale fără de care s-ar nimici în mod definitiv ceea ce mai rămîne din acel obiect estetic, ci și, fără vreun scrupul, ca într-o operație chirurgicală, să fie desfăcut ceea ce s-a făcut spre ofensa peisajului, și-l desfigurează, sau îi pune în primejdie propria supraviețuire[16]. Astfel, restaurarea unui peisaj, a acestei valori aparținînd tuturor oamenilor prezenți și viitori, și a cărei fructificare estetică include, ca propriu conținut, motive nenumărate de bunăstare autentică, de sănătate fizică și de salvare spirituală, poate pretinde pe bună dreptate demontarea unor complexe productive instalate în acel peisaj și violentîndu-l pînă la a-l distruge, sub imperiul unei culturi în desăvîrșită bună credință că productivitatea economică i-ar fi fost binefică în sine și, ca atare, ar trebui să aibă întîietate nu numai asupra contemplabilității estetice a unui ambient istoric sau natural sau istorico-natural, ci și chiar asupra posibilității de locuire a acelui ambient, considerat în relație cu sănătatea fizică și cu moralitatea publică și particulară. Și odată cu demontarea unor complexe productive, restaurarea peisajului poate cere să fie mutate și demolate unele aglomerări edilitare, de construcție recentă, nesănătoase, înălțate de obicei în marginea instala-

țiilor productive, ca ansambluri de dormitoare și săli de prese și *puncte* cum se spune, *de vînzare;* și locuri de divertisment mai mult sau mai puțin autentic, și așa mai departe: aglomerații nocive pentru sănătatea biologică și psihică, construite nu pentru oameni, purtători în sine a unor valori infinite, ci pentru simpli producători-consumatori. Locuri în care îți vin mereu în minte unele versuri ale tînărului Leopardi: „ ... *or ce rămîne? cînd / verdele apoi / este jupuit de pe lucruri* ...". Locuri, în sfîrșit, care uzurpă numele de *cetate*, a cărui rădăcină etimologică se leagă de celălalt substantiv *civilizație* cu adjectivul și adverbul care derivă din el[17].

Cred că vom socoti la acest punct ca și ispășit șantajul socio-moral mai mult sau mai puțin dezinteresat; și ne vom limita să observăm că atunci cînd despre peisaj, în obiectivitatea sa estetică, trebuie să teoretizeze critica, este necesar să te ocupi și de restaurare; și despre restaurare să se enunțe unele criterii fundamentale: nu observînd care ar fi extrem de dificil de menținut sau de recuperat din integritatea peisajului, ca obiect estetic, dincolo de mutațiile sau fluctuațiile gustului, a cărei specifică modalitate (în măsura în care au peisajul ca obiect) este în acest moment, pentru noi, subiect de studiu. Și pentru a ne da seama de această modalitate, trebuie acum și aici să avem prezent în minte perfectul său paralelism cu procesul prin care și operele de artă, în „viața lor istorică" nu sînt lipsite de o uzură analogă celei căreia îi sînt expuse peisajele ca obiecte estetice asimilabile operelor de artă. Diferența constă numai în aceasta: că retrogradarea peisajului, cum am observat, este totdeauna degradare care translocă obiectul din regiunea contemplabilității dezinteresate în cea a utilitarismului; în timp ce retrogradarea operelor de artă merge de la categoria estetică la convingerile religioase, filosofice, politice cu care se află în relație idealul estetic realizat

în ele, și care nu mai sînt împărtășite sau sînt de-a dreptul ostile, într-o situație istorico-culturală în care acele opere nu mai sînt „obiecte estetice", ci simple documente de convingeri religioase, politice, filosofice, și de structuri instituționale moarte, sau socotite pe drept sau pe nedrept, blamabile. Va fi de ajuns să amintim cît de mult prețuia cultura iluministă arhitectura gotică și, în general, întreaga artă a Evului Mediu; și în timpuri mai depărtate de noi, felul în care au fost distruse statuile antice, socotite drept idoli demoniaci.

Analog operelor de artă, pe care conștiința istorică le recuperează ca „obiecte estetice" dincolo de *consumul* relațiilor în care esteticitatea lor se găsea la origine cu ideile filosofice, cu programele politice, cu orînduirile sociale metamorfozate în ideale estetice istoric, cultural, social determinate, este însă procesul ce restituie peisajelor istoric constituite ca „obiecte estetice" această condiție a lor, pierdută ca urmare a unei mutații de gust care le-a făcut să scadă la nivelul de materiale grosolane destinate consumului utilitar. Pentru cine le privește și le judecă cu conștiință istorică, peisajele naturale (a căror constituire în obiecte estetice a fost, ca să spunem așa, instituționalizată de un proces istorico-cultural reconstituibil printr-o interpretare pe care i-au dat-o scriitorii, poeții, filosofii, călătorii și artiștii) vor fi de acum monumente istorico-estetice pentru care va fi permisă revendicarea aceleiași intangibilități care, după cucerirea romantică a sensului istoriei, a fost universal recunoscută (sau cel puțin *en principe)* pentru operele de artă ale trecutului întreg, fără idiosincrazii ideologice și fără excluderi de gusturi[18].

Legitimitatea unei cercetări în jurul criticii de peisaj urmează așadar reconstrucției constituirii sale ca „obiect estetic" printr-un proces istoric la capătul căruia, un anume peisaj,

în naturalitatea sa, devine singularizare și obiectivare a unui ideal general estetic: a unuia din atîtea moduri în care categoria estetică, într-o determinare sau alta, a fost concepută istoric. Peisajul, un peisaj particular, ca „practică" a unei „teorii" estetice universale: subiect care a încorporat în sine obiectul cu care o anume cultură l-a judecat estetic; și cu privire la acel obiect lasă mărturii și după ce cultura de care fusese el legat și-a pierdut orice actualitate.

Critica de peisaj, a cărei legitimitate am pus-o nu de mult în discuție, putem spune, la acest punct, că am găsit-o în textele la care s-a recurs în toate tezele cercetării noastre — și în multe altele care s-ar mai putea adăuga: în mărturii, să zicem (pe care literatura și arta din toate timpurile ni le-au transmis) despre acea atitudine pe care omul și-o asumă cînd, așa cum a scris odată Rilke, *devine artist în ce privește natura:* cînd, adică, nu mai privește lumea „cu ochiul prevenit al celui care s-a născut aici, care, observînd, referă totul la sine și la propriile nevoi", ci adevărește condiția „de a o accepta obiectiv ca mare realitate prezentă"[19].

Putem, la acest punct, să recitim paginile lui Borchardt despre villa toscană, împreună cu altele din care rezultă, în cea mai mare evidență, asimilabilitatea peisajului cu operele de artă; ba chiar: existența peisajului, artă ca natură și natură ca artă. Fie în ceea ce, după Borchardt, este regula villei italiene, chiar toscane: geneza ei economico-agricolă, ca „nucleu al unei proprietăți rurale"[20]; fie și în ceea ce Borchardt consideră în schimb excepție: villa care, începînd cu mijlocul Renașterii, se naște din motivații propriu-zis estetice; cînd locurile pe care scriitorul german le numește, în italiană, *bel sito, bel riguardo, bello sguardo, bel monte, bel vedere* îndeamnă domni de condiție eclesiastică sau mercantilă să construiască ville în localități sălbatice. La fel cum, cinci

secole mai devreme, din motive analoge (imitate în amintirea Tebaidei, mai degrabă decît în cea a păstorilor teocritieni), în teritorii similare erau ridicate mănăstiri[21].

Peisajul, unitate de istorie și natură: natura, care capătă formă asimilîndu-și istoria de care se lasă modelată; istoria, care, identificîndu-se cu natura, devine conținut al formelor pe care ea însăși le-a dat naturii; așa cum orașul (al cărui timp, știm, este cel al istoriei) este inclus în natură, dă fomă naturii care îl înconjoară, și de la aceasta primește la rîndul său o formă în care temporalitatea sa istorică este înălțată dincolo de el însuși, este introdus în temporalitatea metaistorică a naturii. Am întîlnit în numeroase exemplificări această foarte strînsă legătură între istorie și natură ca unitate între oraș și peisaj: orașul în peisaj și peisajul în oraș. Dar la exemplele pe care întreprinderile poeților, călătorilor, istoriografilor ni le-au furnizat, vom adăuga, acum, amintirea paginilor lui Borchardt drept așezarea Volterrei, „punct central citadin al peisajului: în interiorul cadrului acestuia, o formă și o esență . . ."[22]. Poezia, dealtfel, (sau proza), care-și ia ca propriu subiect un peisaj natural sau altul (individualizat topografic sau ales după o tipologie corespunzînd idealului estetic de care ea, ca poezie, este condusă în interpretarea naturii) putem și trebuie s-o citim, independent de valoarea sa ca operă de artă în sine și prin sine (uneori este mediocră, ca în poeziile „alpine" ale lui Pindemonte), ca formulare a unei judecăți estetice care punctează într-un subiect determinat propriul ideal și-l identifică acelui subiect cu care el va forma de acum un întreg. Și poate fi demn de atenție — aproape confirmare peremptorie a universalității subiective a calităților estetice ale peisajului considerat în obiectivitatea sa — faptul că anumite aprecieri critice converg și concordă în recunoașterea calitativă a unui anume peisaj, deși pleacă de la puncte de ve-

dere incomparabile între ele, și deși sînt formulate în timpuri și situații diferite. Astfel, chiar dacă în ce privește stepele nu avem nici o experiență, nu putem să nu înregistrăm concordanța de interpretare și evaluări subiective pe care le-au dat, sub aspect peisagist, autori care nu au nimic în comun între ei, ca Alexander von Humboldt și Anton Cehov. Cum să nu-ți amintești, într-adevăr, citind unele pagini din Cehov, eseul în care Humboldt asemănase stepa cu Oceanul nemărginit, subliniindu-i constituirea ca expresie obiectivă a acelui sentiment estetic a infinitului, pe care Kant îl numise *sublimul matematic* și Schiller *sublimul contemplativ?* Să deschidem acum volumul căruia i-a dat titlul povestirea intitulată, întocmai, *Stepa*, în vechea traducere a lui Zini, care pentru atîția dintre noi, neștiutori de rusă, a coincis, sînt mai mult de douăzeci și cinci de ani, cu descoperirea lui Cehov naratorul: „... dinaintea ochilor călătorilor se și întindea larga nemărginita cîmpie, tăiată de un lanț de coline. Strîngîndu-se între ele și ivindu-se una din alta, colinele se îmbinau într-o ridicătură care se pleca la dreapta șoselei pînă aproape de orizont și se pierdea în depărtarea violacee; mergi, mergi și nu deosebești niciodată unde începe și sfîrșește..."[23].

NOTE

1. *Goethe und Gregorovius vor der italienischen Landschaft*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1967, pp. 177—178. Dar ar fi mai bine să avem sub ochi textele la care se referă Lehmann: Textul lui Goethe: „După Monreale, intri într-o frumoasă, dublă vale, în centrul căreia țîșnește o înaltă spinare stîncoasă. Cîmpia cultivată este de un verde monoton. (*„Grün und still"*, în text); în timp ce de-a lungul marginilor drumului larg, tufișuri și arbuști sălbatici sînt vîrtej de flori. Fisticul este sufocat cu totul sub florile lui papilonacee, încît nu se vede nici măcar o frunză; păducelul își pune ciorchini peste

ciorchini; aloesul se înalță drept pe tulpină anunțîndu-și înflorirea; apoi nesfîrșite covoare de trifoi roșu întunecat, *ophrys insectifera*, rododendroni, zambile cu campanulele închise,limba mielului, pufuleți, crini de pădure. Apa ce coboară de pe Segesta duce în afara cioturilor calcaroase multe bucăți de piatră, destul de compacte, de un albastru intens, roșii, galbene, întunecate, în cele mai felurite nuanțe..." *Viaggio in Italia (Călătorie în Italia)*, Alcamo, 19 aprilie 1787; trad. it. de Eugenio Zaniboni, Florența, Sansoni, 1948, vol. II, p. 109. Și textul lui Gregorovius, din care beneficiem astăzi de o traducere ușor accesibilă: „Era o zi minunată. Trecînd de Montreal, ne-am adîncit în solitara zonă montană, printre stîncile unde n-am întîlnit suflet viu, excepție făcînd acvilele lui Zeus care acolo, severe și tăcute, ne priveau din înalt și se roteau pe cer. „Ne-am continuat drumul timp de cîteva ore" (în text: *„so geht es einige Stunden fort"*), în: Gregorovius, *Passeggiate per l'Italia (Plimbări prin Italia)* 4, *Campania Sicilia (Cîmpia Sicilia)*, tr. it. de Ines Badino-Chiriotti, Roma, Avanzini și Torraca, 1968, p. 239, text: *Wanderjahre in Italien*, ed. cit., p. 791.

2. S-ar putea, referitor la cele de mai sus, să amintim studiul *The Forest of Fontainebleau in Painting and Writing* de Carlotte Engel de Janosi: în care, pe ipoteza unei conexiuni de poetică între Corot și Flaubert ca interpreți ai naturii și critici de peisaj, în modalitățile picturii și a artei narative, autoarea studiază pe scurt rolul avut de pădurea Fontainebleau, în măsura în care, spunem noi, a fost instituționalizată estetic în istoria gustului secolului al nouăsprezecelea, nu fără a aminti, și în fugă, răsunetul ei în Renașterea franceză: „Pădurea de la Fontainebleau — scrie ea — a avut un rol special în înțelegera naturii. Încă din Renaștere cunoscuse o epocă de strălucire; dar gloria și-a dobîndit-o în secolul al XIX-lea, prin literatură și, nu mai puțin, prin artele desenului. În literatură, pădurea de la Fontainebleau a fost ilustrată de Stendhal, Sand, Musset, Victor Hugo. Frații Goncourt au descris-o în *Manette Salomon*, văzută parcă prin ochii pictorilor. În aceeași perioadă inspiră artiști ca Diaz, Theodore Rousseau, Millet, Daubigny și Courbet, care au decoperit în ea secretul subiectului în aer liber. Ei au intrat în ea să picteze în lunile de vară, unii au rămas să-și petreacă întreaga viață în *Forêt*. A fost descoperită astfel pictura *en plein air*, și sub acest aspect acei pictori pot fi considerați anticipatori ai impresionismului" (în: *The Journal of*

Aesthetics and Art Criticism, vol. XI, 4, iunie 1953, p. 395). Engel se referă la primul capitol al părții a treia din *Education sentimentale:* unde, în unele pagini, Flaubert descrie plimbările lui Frédéric Moreau cu doamna Rosanette Bron în pădurea de la Fontainebleau: „...*La lumière, à des centaines places éclairant la lisière du bois, laissait le fond dans l'ombre; ou bien, atténuée sur les premiers plans par une sorte de crepuscule, elle étalait dans les lointains des vapeurs violettes, une clarté blanche. Au milieu du jour, le soleil, tombant d'aplomb sur des larges verdures, les éclaboussait, suspendait des gouttes argentines à la pointe des branches, sayait le gazon de traînées d'émeraudes, jetait des taches d'or sur le couche de feuilles mortes en se renversant la tête, on apercevait le ciel, entre les cimes des arbres...*" („...*Lumina, din sute de locuri ilumina liziera pădurii, lăsînd fundalul în umbră; sau, mai bine zis, slabă în primul plan datorită unui fel de amurg, etala în depărtare cețuri violete, o lucire albă. În amiază, soarele, luminînd din plin pajiștile, stropea cu boabe argintii vîrful crengilor, presăra iarba cu dîre de smarald, păta cu aur covorul de frunze iar ridicîndu-ți capul, puteai vedea cerul printre coroanele arborilor...*") (v.: FLAUBERT, *Oeuvres*, ed. de la Pléiade, Paris, 1948, text îngrijit de Albert Thibaudet și René Dumesnil, vol. II, pp. 355—356). Și această pagină a lui Flaubert este un model perfect de critică de peisaj, despre care nu se poate să nu-și amintească oricine hoinărește printr-o pădure a cărei vegetație și a cărei lumină se aseamănă celei de la Fontainebleau.

3. Asupra naturii ca formă și a raportului cu formele artei, a se vedea concluziile capitolului *Heterocosmicitatea artei* (paragr. 7), în: AUGUSTO GUZZO, *Arta*, vol. I, Torino, Edizioni di Filosofia, 1962, p. CLXXVIII, unde raportul care prezintă omul *forme și nimic altceva decît forme*, și *formele pe care omul, inventîndu-le în diferitele sale arte, le intercalează între aceste forme naturale*. Mai departe (*Frumusețea este armonie stabilită de mintea omului*, 10), Guzzo scrie că „natura este artă inconștientă de produs valori de frumusețe [...] așa cum omul este artă conștientă de produs valori, care „strălucesc" toate în frumusețea expresiei pe care el le-o dă, creînd frumusețea peste frumusețile pe care le găsește, forme pe forme, formă de forme, în acest ocean de forme pe care arta în lucru în întregul univers le creează neîncetat și neîncetat le sporește numărul și le reînnoiește".

4. RUDOLF BORCHARDT, *Villa*, în: *Prosa*, III, Stuttgart, Klett Verlag, 1910, pp. 46 ș.u., trad. it., Italo Alighieri Chiusano, Florența, Vallecchi, 1962, p. 19. O istorie sintetic expusă despre villele toscane, în: *Italian Villas and Palaces*, de Georgina Masson (1959), London, Thames and Hudson, 1966, p. 142: „În cursul secolului al unsprezecelea, Toscana a experimentat două schimbări de mare amploare: înscăunarea puterii comunale și universala recuperare a agriculturii, care a avut drept urmare subdiviziunea latifundiilor, ajunse acum în stadiul de deșerturi și mlaștini. Exact în aceeași perioadă s-au consolidat cei doi pilaștri ai economiei agrare toscane, care s-au menținut pînă în zilele noastre: sistemul *de arendă*, în care țăranul cultivă pămîntul împărțind cu proprietarul cheltuielile și venitul, și *ferma* micului proprietar. Aceste sisteme de conducere au exercitat o influență enormă asupra peisajului toscan care, spre deosebire de cele din numeroase alte părți ale Italiei, este presărat de mici locuințe și gospodării, în care orice familie de țărani trăiește într-o foarte solidă unitate independentă, și nu aglomerată ca în alte sate, de unde ajungi cu piciorul la cîmp, ca în Cîmpia romană și în numeroase părți ale Italiei meridionale...". Despre *villă* ca instituție și ca realitate peisagistică, o critică de impostație diferită de cea a lui Borchardt și de a lui Masson, chiar și prin diversa interpretare a raportului între forma estetico-peisagistă și structura economică, în amintita *Storia dell'-paesaggio agrario italiano (Istorie a peisajului agrar italian)* de Emilio Sereni, p. 140: „Cu privire la frumoasa, vălmășita, fastuoasa complexitate a peisajului toscan, pentru moment, această operă de frumusețe ne poate oferi o expresie culminantă. Sîntem la limita — estetică și istorică —a individualei spontaneități (fie ea educată și pricepută) în elaborarea peisajului. Dincolo de această limită, a complexei vălmășeli, spontaneitatea individuală nu va mai fi de ajuns pentru a domina și a ordona formele: astfel că se vor vedea degradate, sau dezagregate chiar formele pe care ea le-a elaborat genial, și decăzută întîia sa eficacitate revoluționară". Cît despre originile economice ale villei toscane, documentul cel mai important este eseul lui Leon Battista Alberti, intitulat chiar *Villa* (acum în: *Opere Volgari (Opere în limba populară)*, vol. I, sub îngrijirea lui Cecil Grayson, Bari, Laterza, 1960, pp. 359 ș.u.). Și în ce privește Alberti este bine să citim și faimosul fragment din cartea a treia a volumului *Despre fa-*

milie, în care Lionardo compune elogiul villei ca instituție totodată economică, etică și estetică. „Ce om să fie, căruia să nu-i facă plăcere villa? Îți oferă villa prea mare, preacinstită și preasigură folosința... [...] ... Și vă mai bucurați în villă de acele zile aerate și pure, deschise și preavesele; aveți un prealesnicios spectacol privind micile coline înfrunzite, și acele cîmpii înverzite, și acele fîntîni și rîulețe limpezi, care curg săltînd și pierzîndu-se între vîrfurile ierbii". (p. 200).

5. ISA BELLI BARSALLI, *Le ville lucchesi (Villele luccheze)*, Roma, De Luca editore, 1964, pp. 14—15 și a se vedea: MONTAIGNE, *Journal de Voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581*, ed. Dédéyan, Paris, Les Belles Lettres, 1946, pp. 373—377.
6. *Idem*, p. 75. Să se vadă celelalte observații asupra raportului villă — grădină — cîmpie, ca o modelare artistică pe care o face peisajul din natură, și totodată asimilarea în natură a villei și a grădinii, ca elemente constitutive ale peisajului natural: artă *în* natură și natură *a* artei. În secolul XVII și în secolul XVIII, grădina villelor luccheze își găsește „o prelungire ambientală în ordonarea cîmpiei, facilitată de însăși dezvoltarea organizării agricole intensive: suprafețele cîmpurilor, net delimitate cu șanțuri și copaci, a colinelor cultivate, se traduc, în interiorul incintei, într-un rezultat cu totul estetic" (p. 54). Din secolul XVI în secolul XVIII, nu s-a preocupat nimeni prea mult de o poziție panoramică, întrucît centrul de atracție era grădina ca o construcție arhitectonică, și centru al grădinii, palatul. În villele din secolul XIX, grădinile sînt destul de reduse și poziția panoramică devine avantajată: villa Mariei Tereza de Bourbon la S. Martino în Vignale și pavilionul de vînătoare al lui Carol Ludovic la Pieve S. Stefano, edificii de forme și dimensiuni nu excepționale, au în schimb o splendidă poziție panoramică" (p. 73). Dar dacă vrem să extindem exemplificarea raportului între peisaj și funcțiile umane, ar trebui să avem în minte și ceea ce Silva scria în capitolul *De' villaggi (Despre sate)*: „Arta de a înfrumuseța țara se răspîndește pînă și la sate și cătune... [...] ... Nu există aspect mai plăcut și care să însenineze sufletul mai mult ca cel al unui sat, unde domnește comoditatea și liniștea, și care atestă bunăstarea locuitorilor lui; și așa sînt în Anglia, Olanda, și în parte și în Elveția, unde dealtminteri se arată sub forme cu adevărat pitorești, dar în general la noi nu se întîmplă la

fel, satele noastre parodiind mereu orașul..." — *Dell'arte de' giardini inglesi (Despre arta grădinilor engleze)*, cit., vol. II, p. 89: inutil să spunem că din 1813, anul în care a fost tipărită a doua ediție a celui de al doilea volum al cărții lui Silva, imaginea satelor noastre s-a înrăutățit tot mai mult, mai ales în ultimii douăzeci de ani. Și poate fi de interes și ceea ce scria Silva în capitolul dedicat *Grădinilor de zarzavat*, din punctul de vedere pe care-l adoptăm aici, al relației estetice între funcție, cultură și peisaj: „... Conexiunea unei scene plăcute, sau neplăcute, cu obiectele învecinate, decide asupra valorii sale sau pagubei, tot atît cît o imagine, un gînd ne face limpede sau obscur un altul. Și de ce să nu lăsăm noi să subziste pentru plăcerea noastră această legătură naturală a grădinii cu altele utile plantații și cu atracțiile cîmpiilor?..." *(idem*, p. 93). Unde este demn de semnalat, încă o dată, considerarea formelor naturale ca expresii asemănătoare cuvintelor care asemuiesc peisajul unei pagini de literatură. Și a se vedea și cîntul al patrulea al poemei *Les jardins ou l'art d'embellir les paysages (Grădinile sau arta de a înfrumuseța peisajul)* de abatele de Lille: *„La ferme, le trésor, le plaisir de son maître, / Reclamera d'abord sa parure champêtre..." („Ferma, averea, plăcerea stăpînului său, / Va cere mai întîi podoaba sa cîmpenească...")*.
7. *Ultimi saggi (Ultimele eseuri)*, cit., pp. 20—21 *(Estetica in nuce, „La teoria delle arti particolari e il bello di natura" „Teoria artelor speciale și frumosul în natură")*.
8. Vol cit., p. 199: *Robert Vischer et la contemplazione estetica della natura (Robert Vischer și contemplarea estetică a naturii)*, cit.
9. *Ibidem*. Este posibil astăzi să citim eseul lui Hermann Glockner la care se referea aici Croce: *Robert Vischer und die Krisis der Wissenschaften im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts*, în HERMANN GLOCKNER, *Die ästhetische Sphäre, Studien zur systematischen Grundlegung and Ausgestaltung der philosophischen Aesthetik*, H. Bouvier and Co. Verlag, Bonn, 1966, pp. 454—572. Și privitor la filosofia lui Francisc Theodor Vischer, tatăl lui Robert, de la ale cărui ultime meditații, cum amintește Croce în: *Ultimele eseuri*, cit., p. 192, plecase acesta, merită amintite paginile eseului lui Glockner, *Semnificația esteticii lui Franz Theodor Vischer (Din Bedeutung von Fr. Th. Vischer Ästhetik*, în: *Die ästhetische Sphäre*, cit., p. 414 ș.u.): unde (și este un argument

pentru noi, aici, nu de mică importanță) vine înregistrat ca merit al lui Vischer faptul că a criticat și judecat fundamental eronata teorie hegeliană a frumosului în natură (pp. 430 ș.u.): ajungînd la constatarea, pentru noi nu de mic interes, că omul, „care ca ființă spirituală raționînd reflectă speculativ asupra creației și ca ființă naturală este totodată în ea profund implicat — *omul*, a cărui fantezie dezvoltă formele artistice pe care el le poartă în el însuși în măsura în care este figură frumoasă — omul, care în cursul istoriei noastre, realizează numaidecît idealul care subiectiv și personal stă în simțirea lui, și-l exteriorizează obiectiv, acest *om în carne și oase*, tot mai mult se apropie de centrul sistemului" (*idem*, p. 448). Și trebuie subliniat relieful pe care mai departe Glockner îl dă concepției lui Schelling, după care frumusețea era o dovadă a unității idealului și realului, nu numai la aserțiunea lui Fichte că arta duce punctul de vedere transcedental la conștiința comună (*idem*, p. 452; și referitor la concordanța lui Robert Vischer în această trimitere fichtiană: p. 543). Dar poate ar trebui să reținem sugestia indirectă a lui Croce, și să reluăm studiul celor doi Vischer, tatăl și fiul: a căror gîndire poate găsi în noi, astăzi, rezonanțe mai mari decît în cultura italiană a primei jumătăți a secolului, cînd Croce își redacta eseul, în 1934. Și asta și deoarece condiția mediană a omului *în carne și oase, a omului care gîndește natura fiind, el însuși, natură*, a dobîndit în acești ani evidența dramatică asupra căreia de mai multe ori, și îndelung, am vorbit: o evidență de care nu ne putem da seama, nu numai în anii dintre cele două războaie, ci și la jumătatea secolului: cînd orice act de violență folosit împotriva acelei naturi care sîntem noi înșine era celebrat ca o cucerire prometeică; și nimeni nu se gîndea la criza care astăzi pune pe gînduri oamenii de știință cei mai responsabili, chiar dacă din ea nu se zărește orbul optimism al filosofilor futurologi.

10. Trebuie să amintim aici extinsa și nu superficiala tratare pe care György Lukacs a dedicat-o în al cincisprezecelea capitol al *Esteticii* sale problemei frumosului natural (*Ästhetik*, I, *Die Eigenart des Ästhetischen*, Hermann Luchterhand, Neuwied am Rhein, 1963; tr. it. de Fausto Codino, Torino, Einaudi, 1971). Ceea ce numim aici, cînd vorbim de această problemă, dintr-un punct de vedere diferit de cel al lui Lukacs, plăcerea de a trăi în natură și a face

parte din ea, în interiorul perpectivei lukacsiene este *oscilația între distanță și inserare* (tr. cit., vol. II, p. 1403); prin care experiența naturii este raportată de Lukacs sferei *plăcutului*, mai degrabă decît celei a esteticii propriu-zise (*idem*, p. 1407 ș.u.). Lucru care nu comportă însă, din punctul de vedere al lui Lukacs, o negare și o devalorizare a *experiențelor suscitate în oameni de contactele cu natura*, deși din ele Lukacs nu reține, se poate spune, *că ar constitui un grad de pregătire a artei*, și mai puțin că *ar reprezenta o „frumusețe" existentă prin sine* (*idem*, p. 1423). Lukacs revendică, în interiorul esteticii (deși dincolo de „ceea ce din artă face arta, concretizarea universalului în particular, totodată cu înălțarea individualității personale în sfera particularului" (*idem*, p. 1419), funcția *plăcutului ca forță care stimulează viața*. Și despre plăcut, filosoful maghiaro-german susține *universalitatea și chiar extensia nemărginită în viața cotidiană a oamenilor, subiectivitatea imediată, legătura indisolubilă care îl unește de personalitatea individuală a omului întreg* (*idem*, p. 1337). Nu putem să examinăm aici problema raporturilor între *plăcut* și *„frumusețe"*, așa cum se pune în interiorul esteticii lukacsiene; va fi de ajuns să relevăm felul cum a luat Lukacs extrem de în serios tema experienței naturii, și și-a dat seama că această temă intră pe bună dreptate în interiorul oricărei tratări estetice exhaustive. Lucrul este în mod special semnificativ, dat fiind că, în paginile dedicate naturii și esteticității sau plăcerii sale, Lukacs apologizează viguros ceea ce numește el *caracter indelebilis* al individualității personale (*idem*, p. 1424). Și merită să fie subliniată pagina de încheiere: în care Lukacs atrage atenția asupra felului cum experiența „frumuseții" naturale constituie, în întregul ei, „un antipod față de oglindirea dizantropomorfizantă a naturii în sine, în știință și în tehnică...„ (*idem*, p. 1426).

11. În: *Ultimi saggi (Ultimele eseuri)*, ed. cit., p. 21. Se poate însă jura că autorul n-ar fi acceptat o eventuală întoarcere la acea pagină a lui, gir al deformării pe care Golful Neapole a suferit-o în ultimii cincisprezece ani, operă a binecunoscutei speculații constructive, devenită obiect de polemică în sălile de proiecție cinematografică, ca în preavestitul film *Cu mîinile pe oraș*. Și că nu este vorba de neînsemnate deformații, ci de adevărate delicte împotriva imaginii orașului și a golfului său, își va da seama cel care observă veduta de astăzi: cu

țesătura deasă de edificii acolo unde altădată erau cîmpii și parcuri și grădini, cu alterarea volumetrică adusă de construcțiile recente; și această vedută s-a confruntat cu imaginea pe care la timpul său (1853) a avut-o Gregorovius. Într-adevăr, Gregorovius scria că nimic, la Neapole, cînd îl privești de pe una din înălțimile sale („Sant'Elmo, Camaldoli, însuși Vezuviul") „nu dezvăluie o aspirație spre înalt" (în text: *„Nichts strebt in diesem Hausermeer auf"*); *acoperișurile plate se întind la infinit; chiar și terasele,* bucuria sufletului..." (în text: *„endlos dehnek sich die platten Dächer, abenso viele Schanplätze, auf denen man des Auschanens froh werden kann..."*). În acest caracter al edilitarismului citadin, de acum pierdut, se motiva valoarea pe care Gregorovius critic de peisaj o expune în adevăratul ei relief: „La Neapole totul este amploare, ba chiar este infinitul plutind în lumină, un infinit care răstoarnă simțurile, care nu dă pace ochiului pierdut în atîta imagine" (dar va trebui să avem sub priviri textul: *„Bei Neapel ist alles Weite, ja in licht schwimmende Unendlichkeit, welche die Sinne mit sich fortreisst und den zarten Blick keine Ruhe gestatten will"*). Și după aceste considerații, în care se reliefa prezența sensibilă a infinitului ca un caracter estetic particular, astăzi pierdut prin brutala întrerupere pe care construcțiile intensive, cu verticalismul lor ascuțit și diform, o aduc în peisajul colinelor și golfului, care se dezvoltă ca în cercuri concentrice, urmează o altă adnotare explicativă pertinentă: *„Die Häusermenge, welche sich um den Golf ergossen hat, wirkt nicht architektonisch, sondern durch die Vorstellung schrankenloser Ausdehnung, welche das Leben in einer Elysischen Natur genommen hat"* — *„Masa de case care s-a răsfirat în jurul golfului nu are un efect arhitectural, ea reprezintă numai o extindere nelimitată a vieții în mijlocul unei naturi elizeene"* (*Wanderjahre in Italien,* ed. cit., p. 55; tr. cit., p. 29). Pe adjectivele, substantivele, adverbele referitoare la acel sentiment calitativ al infinitului pe care transformarea edilitară de azi a înlocuit-o cu sensul unei îngrămădiri cantitative (*„endlos", „fără sfîrșit"; „Unendlichkeit", „infinitate"; „schrankenlos", „nelimitat"*) se întemeia adevărata și propria judecată a lui Gregorovius, care încredința golfului Neapole primatul, în ce privește frumusețea, asupra celor din Genova și Palermo: „... care oraș se poate lăuda cu un amfiteatru natural atît de clasic, un golf asemănător, Vezuviul, coastele de la Castellammare și Sorrento și insule așa frumoase? Magnificența culorilor, măreția și amploarea acestui tablou sînt atît de nemărginite, încît n-au egal în lume și nu pot fi cuprinse cu privirea. Se pare că opera omului și a naturii se extinde *în infinit* și că frumoasa imagine se dizolvă *în lumină și în strălucire"* (tr. cit., p. 28; text, p. 505, cit.: *„ins Unendliche soheint sich hier das werk des Menschen wie der Natur auszudehnen und die schöne Erscheinung in Licht und Glanz sich aufzulosen..."*; sublinierea aut.).

12. Și a se vedea și în *Sette lampade dell'architettura (Șapte candelabre ale arhitecturii):* „... Nu de mult este nevoie pentru a umili un munte. Uneori ajunge o cabană; nu privesc niciodată Col de Balme de la Chamonix fără un simțămînt de violentă revoltă împotriva micului său refugiu ospitalier, ai cărui pereți de un alb viu formează o pată pătrată bine vizibilă pe creastă, și distrug complet impresia înălțimii sale. O singură villă nimicește adesea un întreg peisaj și detronează o dinastie de coline; chiar și Acropole din Atena, Partenonul și tot restul, a fost, mi se pare, micșorat de palatul recent construit la picioarele lui..." (tr. it. de Roberto di Stefano, în: *John Ruskin,* Neapole, Edizioni Scientifiche Italiane, 1969, p. 116. Text: *The Seven Lamps of Architecture,* III, *The lamp of Power,* IV: ed. Tauchnitz, p. 107). Dacă Ruskin ar fi trăit în zilele noastre, am putea jura că vederea ororilor perpetuate în numele *progresului* și *confortului* l-ar fi făcut să-și iasă din minți de disperare, mai înainte de clipa cînd, din păcate, i s-a întîmplat la vremea sa, din cu totul alte motive.

13. Firește, restaurarea, și pentru peisaj, este expusă cenzurii formulate de Ruskin, în *The Seven Lamps of Architecture: „The thing is a Lie from beginning to end".* Atît cît se poate, este așadar mai bine să conservi, împiedicînd să se facă ceea ce ne va obliga să desfacem pentru a restaura peisajul. Și unei înțelegeri de acest gen îi corespunde recentul proiect susținut de două asociații din Novarese (Asociația „Italia nostra", secția Novara; Lions Club din Verbania), pe baza unor considerații care trec dincolo de cazuri particulare: „bazinele hidroelectrice răstoarnă și distrug ambientul natural, care nu poate continua să trăiască pentru că din amonte și aval sînt captate apele, element primar pentru conservarea biologică... [...] ... A scufunda cîmpia și o parte din coastă într-un lac artificial, a mutila cascadele, a ani-

hila pășunile, poienile și torentele ar însemna ... [...] ... să transformi Alpe Veglia, .., într-o găleată de apă cenușie ... [...] ... Alpe Veglia constituie o excepțională unitate estetică și ambientală: se poate valorifica conservîndu-l, făcîndu-l cunoscut ca o grădină spontană, ca ambient natural intact, ca sanctuar al naturii..." (din: *Alpe Veglia parco naturale.* Extras din *Novara, mensile economico della Camera di Commercio, Industria, Artigianato, Agricoltura della provincia di Novara,* decembrie 1970, pp. 11—13); considerațiile, amintite aici, referitoare la Alpe Veglia valorează, firește, pentru proiectul celui care ar vrea să cufunde într-un lac artificial valea Singernei, afluent al Tibrului de Sus, în vecinătatea localității Anghiari și Caprese Michelangelo...). Cele enunțate (și cele care ar urma din ele, dezvoltîndu-le) nu numai pentru supozițiile estetice, ci și pentru implicațiile lor politico-sociale, corespund teoriei lui Ruskin: după care natura trebuie considerată ca o școală pentru mințile cele mai elevate, o incitare la cele mai înalte energii ale umanității, un izvor de forță pentru intelect, un aliment pentru cele mai sfinte emoții ale sufletului uman; și pot fi socotite ca un mod de a pune în practică, întocmai, actualitatea învățămintelor lui Ruskin într-un timp ca al nostru: cînd *în fața dramei societății industriale înaintate, cultura cea mai angajată* „cheamă umanitatea la valorile sale spirituale și i le indică drept unică sursă de salvare și de supraviețuire" (Roberto di Stefano, *Ruskin, Viollet Le Duc e il restauro dei monumenti,* în: *John Ruskin,* cit., p. 99).

14. Pasiunii de astăzi pentru deplasările rapide (care este la urma urmelor un aspect al înlocuirii infinității calitative cu cantitatea care crește indefinit: un corolar, în ultimă analiză, al antimetafizicismului filosofic și al desacralizării) va fi bine totdeauna să-i opunem o sentință a lui Ruskin: „Au existat totdeauna în lume lucruri mai multe decît ar fi putut oamenii să vadă, oricît de încet ar fi mers; dar pe care nu le vor vedea mai bine, mergînd repede" (din *Modern Painters,* vol. III, tr. de R. Di Stefano, în: *John Ruskin,* cit., p. 107). Nu alte gînduri, la începutul lui 1820, preocupau mintea tînărului de douăzeci și doi de ani Giacomo Leopardi; care le expunea astfel, în canzona *Ad Angelo Mai,* pe care ar trebui s-o reținem cu toții cînd ne îmboldește ispita de a merge cît mai repede în locuri depărtate, pentru a crește cantitativ numărul cunoștințelor noastre

finite, care, cu cît sînt mai numeroase, cu atît ne fac să ne îndurăm finitatea, cînd asupra fiecăreia din ele, și asupra legăturii lor reciproce, nu se zăbovește pentru a culege de aici imaginea infinitului: *„... / ... cunoscută lumea / Nu crește, ba se micșorează atît de mult / văzduhul sunător și sufletul pămînt și marea / Copilului îi apare și nu înțeleptului /// Visurile noastre ușuratice unde sînt călătoare / Din adăpostul neștiut / De la locuitori neștiuți, sau din zilnicul / Lăcaș al astrelor, și din îndepărtatul culcuș / Al tinerei Aurore, și al nocturnului / Oculț somn al planetei celei mari? / Iată au pierit deodată / Și imaginată este lumea pe un petec de hîrtie; / Iată totul este asemănător, și dezvăluind, / Nimicul singur crește...".*

15. A împiedica apropierea de țărm a ambarcațiilor de agrement care poartă culorile statului Panama sau Liberiei poate fi necesar, pentru o restaurare a peisajului, cît și distrugerea unor instalații autostradale.

16. Referitor la problemele restaurării, în măsura în care privesc peisajul nu mai puțin decît operele de artă, să se vadă tratarea dramatică a lui Ruskin în *The Seven Lamps of Architecture,* VI, *Lamp of Memory,* XVIII ș.u., ed. cit., pp. 258 ș.u., tr. it. de R. Di Stefano, în: *John Ruskin,* cit., pp. 126 ș.u. Și să se vadă introducerea lui Roberto Pane, *idem,* pp. 13 ș.u.: unde, printr-o apropiere de gîndirea lui Ruskin și a lui Max Horkheimer *Eclissi della ragione (Eclipsa rațiunii,* 1947, tr. it., Sugar editor, Milano, 1962, pp. 114 ș.u.), este pus în lumină, cu o extremă limpezime, sensul total al protestului ruskinian împotriva civilizației moderne: „omul suferă tocmai din această represiune a naturii pe care el o vede împlinindu-se fie în realitatea externă, fie în viața sa interioară; căci esența mesajului lui Ruskin stă tocmai în aceasta, și inseparabilitatea, predicată de el, a experienței morale de cea estetică, își găsește semnificația cea mai profundă în faptul că nu se poate nici întina nici irosi natura și produsele de artă prin care omul ar simți că aceeași înstrăinare a fost comisă în ființa sa intimă...".

17. O restaurare a peisajului de felul acesta, exemplificabil în revoluția utopizată a lui Samuel Butler în romanul *Erewhon,* ar comporta, firește, probleme de o delicatețe și dificultate extremă: încît ar pune pe gînduri pe cel care și-ar propune-o și l-ar face să retrăiască drama despre care se citește în unele pagini memorabile ale celui de al doilea Faust, cele în care

Faust poruncește să-i transfere în altă parte pe Filemon și Baucis — *„so geht und schafft sie mir zur Seite! — / Das schöne Gütchen kenust du ja, / Das ich den Allen ausersah"* după ce Mefistofel i-a amintit propunerile sale privind asanarea și colonizarea, cu acțiunile duse la capăt și cu cele proiectate: *„Was willst du dich denn hier genieren?/ Musst du nichts längst kolonisieren? (Faust,* actul V, vv. 73—77). Ne putem întreba, însă, pentru care rațiune ar trebui să fie mai scandaloasă înfruntarea, în ce privește restaurarea unui peisaj, operație adresată binelui comun, unor situații la care, în ultimele decenii, ne-au făcut de mai multe ori să asistăm transferurile de forță, în raporturile interstatale. Nu se știe, pentru că, practica de jefuire a teritoriilor, considerată legitimă cînd este vorba de a construi lacuri artificiale pentru centrale electrice, ar trebui să fie nelegitimă și reprobabilă cînd, printr-o rațională și sănătoasă planificare urbanistică, ar fi vorba de a restitui umanității o frumusețe ca cea a peisajului, care este totodată rezerva de sănătate și de libertate interioară.

18. Îmi face plăcere să amintesc aici că două studente din anul întîi la litere, născute la Taranto, Maria Rosaria Bileci și Vittoria Gaeta, s-au slujit de argumente de acest gen, fără să le fie de nimeni sugerate, într-o expunere universitară în care ilustrau condiscipolilor nativi în alte localități slăbiciunea proiectului care ar vrea o superstradă rapidă în locul căii Galeso, la vremea sa dragă lui Horațiu care-i cînta mierea și măslinele. Dar poate nu este întîmplător că intelectualii mai mult sau mai puțin legați de feudele de benzină și ulei mineral ar vrea să nu se mai citească, în școlile noastre, Horațiu și Virgiliu...
19. R. M. RILKE, *Del paesaggio (Despre peisaj)*, în: *Del poeta (Despre poet)*, tr. it. de Nello Saito, Torino, Einaudi, 1955, p. 9.
20. *Villa*, în *Prosa*, III, cit., p. 46, tr. Chiusano, cit., p. 18.
21. *Idem*, p. 19; text, în *Prosa*, cit., p. 47. Exemplele pe care Borchardt le dă privitoare la aceste excepții sînt, respectiv, Artimino și Vallombrosa.
22. RUDOLF BORCHARDT, *Volterra*, în: *Prosa*, III, cit., p. 247. Și sînt de folos, în ce îl privește pe Borchardt critic de peisaj, autor el însuși al unei antologii pe care o putem numi aici a criticii germane de peisaj (*Der Deutsche in der Landschaft*, Stuttgart, Suhrkamp, 1953), considerațiile ce pot fi citite către sfîrșitul amintitului eseu al Elenei Croce: Borchardt, scrie Croce, „este mai ales el însuși un foarte original scriitor de peisaj, care simte natura — și aici poate temperamentul său „cosmogonic" se manifestă mai pur —, o simte ca istorie, și știe să trălască și să respire cu un aer de umanitate și civilizație..." (în: *Romantici tedeschi e altri saggi — Romantici germani și alte eseuri*, cit., p. 286). Și merită o subliniere și unele cuvinte ale lui Chiusano în nota introductivă la traducerea sa din *Villa:* „...Borchardt, și noi împreună cu el, sîntem poate ultimii care să putem surprinde într-un peisaj care este pe cale de dispariție, vestigiile sensibile ale unui ideal clasic și umanist..." (în: *Villa*, cit., p. 6).
23. ANTON CEHOV, *Stepa*, tr. it. de Zino Zini, Torino, ed. Slavia, 1930, p. 12.

VII
CRITICA DE PEISAJ ȘI IDEEA DE PEISAJ ABSOLUT

1. Critica în acțiune și arhitectura în peisaj. Pagina lui Cehov asupra căreia ne-am oprit nu demult, subliniind în ea o concordanță de judecată cu eseul referitor la stepe și deșerturi al lui Alexander Humboldt, este ultima, în timp, dintr-un foarte lung șir de exemple — între multele pe care este posibil să le găsim în literatura din toate timpurile și din toate locurile (Humboldt, la vremea lui, a reperat cîteva în scrisorile lui Cristofor Columb...) — de critică de peisaj expusă în forme verbale: fie ele fantastico-emoționale (cum se întîmplă cel mai adesea), fie expuse în termeni discursivi și rationali. Privitor la peisaj se poate lua în considerație și o critică în acțiune care, intervenind în peisaj, îl interpretează și îl judecă estetic: și tot așa poate fi considerată și legătura foarte strînsă care uneori există între construcția arhitecturală și ambientul natural în care în mod intenționat a fost introdusă, și cu care se găsește într-o inseparabilă unitate formală. Un exemplu convingător îl vom găsi în amintitul capitol al lui Harald Keller referitor la Umbria: „Domul din Todi, care grupează patru conce absidale în jurul corpului pătrat peste care se înalță cupola, și care modelează un spațiu complet lipsit de tensiune și odihnitor, în care domină cea mai desăvîrșită corespondență

între diferitele părți și în toate masele, se armonizează în mod desăvîrșit cu peisajul care îl înconjoară“[1].

Raportul arhitectură-peisaj, cînd se întemeiază pe o alegere intențională, pe o corelație între edificiu și ambient, deliberat urmărită de constructor, comportă în fapt o interpretare care constituie peisajul ca „obiect estetic“ asemenea edificiului care sălășluiește în el, sau din care te bucuri de vederea peisajului, asimilabil picturii sau tapiseriilor care împodobesc interioarele și concurează la instituirea esteticității lor. Decisiv, în această privință, exemplul palatului Piccolomini din Pienza, „adaptat în așa fel încît arcadele loggiei delimitează ca un cadru imaginea peisajului sudtoscan“: valea Orciei, cu vîrfurile muntelui Amiata, în fundal, și Radicofani[2]: „Această vedere a fost hotărîtoare pentru întreaga orientare a palatului: cu o intenție deliberată, întreaga construcție, din dragoste pentru acest peisaj, a fost înălțată în fața lui“[3]. Peisajul este aici o valoare estetică asemeni arhitecturii, cu care se găsește în raport de condiționare reciprocă. O asemenea condiționare încît orice alterare morfologică a peisajului ar atrage după sine o mutilare ireparabilă a obiectului estetic, ca unitate a edificiului și ambientului său: o alterare fără salvarea valorilor sale formale, pentru care ar putea fi indispensabilă îmbunătățirea prin restaurare a peisajului fără de care nu ar avea sens conservarea și restaurarea edificiului.

Domul din Todi (după interpretarea lui Keller referitoare la situarea lui în acel peisaj determinat) și palatul Piccolomini din Pienza, al cărui raport intențional cu peisajul, liniștitor pentru oricine îl vizitează, a fost pus în evidență istoric și critic de Heydenreich, în eseul pe care Keller îl citează din plin, sînt așadar două exemple (și desigur nu singurele posibile) ale unei critici de peisaj exercitate ca o critică „în acțiune“: în care judecata calitativă

care unește subiectul (peisajul umbru, respectiv, și cel al văii Orciei) cu obiectul de referință (idealul estetic renascentist, în amîndouă judecățile) nu este formulat prin vorbe, ca în acel tip special de critică fantastico-emoțională exercitată asupra peisajului alpestru pe care l-am putut exemplifica cu anumite pagini din Rousseau, Haller, Pindemonte, și apoi din Goethe, Byron, Manzoni (sau în critica rațional-conceptuală care, referitor la același subiect, poate fi găsită în unele scrieri ale lui Ruskin), ci ca o comportare a aceluia care, apreciind acele peisaje pînă acolo încît le găsește corespunzătoare propriei sale maniere de a concepe categoria estetică (și care este însuși idealul a cărei realizare este urmărită în construcții), le adună, ca să spunem așa, într-o „galerie" de obiecte estetice: așezîndu-le la un loc cu alte obiecte estetice cu care se află într-o intimă relație, cu edificiile adică. Cu acele edificii pe care peisajele le interpretează de-a dreptul și le definesc, după corespondențele formale între caracterele estetice ale acestora din urmă și cele pe care ele, prin raportul deliberat instituit cu peisajul, le subliniază în peisaj.

Critică în acțiune, așadar, ca o apreciere ce se realizează printr-o activitate practică, (repetînd cuvintele lui Croce) ca o *modificare a realității date*. Judecată al cărei subiect este „natura" ca natură contemplabilă estetic, în timp ce obiectul de referință este o idee a „frumosului": în lumina căruia acea natură este recunoscută ca ambient peisagistic mai potrivit pentru inserarea unei anume construcții; sau ca veduta cea mai demnă de a completa și integra configurația estetică a unui ambient arhitectonic. Obiectul de referință estetic al Domului din Todi (să reluăm încă o dată analiza lui Keller) este „idealul Renașterii de mijloc, relația calmă *(spannungslose)*, armonioasă, ale diferitelor părți ale spațiului între ele": acest ideal îl găsim realizat în interior, a că-

rui „cuadratură se extinde miraculos în toate direcțiile, fără ca de altminteri să se ivească vreun alt raport de tensiune între centrul și periferia spațiului; pura concavitate a exedrelor nu împinge către exterior nici nu se lasă comprimată către interior".[4] Și același ideal, tot după observațiile lui Keller, se dilată în inserțiunea templului într-un spațiu natural a cărui imagine este și ea caracterizată de absența acelor elemente de tensiune care ar putea fi prăpăstiile, povîrnișurile, violentele contraste de culoare[5]. Concepută în vederea a ceea ce Keller numea „imaginea armonioasă a lumii", arhitectura se inserează într-un ambient peisagistic în care o asemenea imagine se recunoaște pe sine: și prin prezența sa pune în evidență notele care permit judecarea lui ca „o lume a tăcerilor și a zăbavei lirice"[6]. Ceea ce, după Humboldt, putem numi „o impresie independentă cu totul de intima cunoaștere a fenomenelor fizice, emoția produsă de caracterul ținutului și care din el își scoate delectarea și durata", a fost formulată aici într-o judecată critică în care unirea între subiect (peisajul umbru) și obiect de referință (categoria estetică concepută ca *Spannunglosigkeit*, absența tensiunii, armonie) este dată de o construcție care se inserează în acel peisaj concentrînd în sine, și cristalizîndu-le parcă, toate motivele formale care concură la plăcerea emoției produse de caracterul lui: la acea „determinată sferă de idei și sentimente" pe care peisajul ca atare o sugerează observatorului.

Exemplul, folosit de Keller, al Domului din Todi este un exemplu de critică în acțiune care transformă natura în *formă indivizibilă și univocă* (să repetăm din nou definițiile lui Croce), prin așezarea în peisaj a unei creații umane unde deliberat sînt practicate ideile estetice pe baza cărora peisajul ca atare este judecat și apreciat. Ideea estetică, „teoria" care slujește drept referință a judecății asupra pei-

sajului, este și principiul operant al unui fapt artistic care o realizează, ca să spunem așa, în stare pură, în construcția inserată în acel peisaj determinat. Ideea estetică care de la peisajul-ambient se restrînge în construcția situată în el, devenind principiu al unei constructivități umane, și de la construcție se extinde în peisajul devenit interpretare estetică a lumii: un sens pe care arta, în măsura în care interpretează ambientul în care este așezată, îl restituie lumii în termeni expliciți[7].

Ceea ce are valoare pentru critica în acțiune cînd așază o construcție umană într-un cadru determinat ambiental, formulîndu-se ca judecată estetică asupra acestui cadru ambiental, are valoare și atunci cînd, ca în amintitul exemplu al Palatului Piccolomini, peisajul este ales ca vedere spre care se deschide, încadrîndu-l prospectiv și înconjurîndu-l, un ambient construit de om. Se instituie atunci o continuitate între ambientul uman și imaginea lumii naturale: continuitate care este și judecată estetică, critică în acțiune, în ce privește asemenea imagine.

Supoziția teoretică este aici cea a unei posibilități de izolare și punere în valoare a esteticității naturii printr-un proces de selecție, de ordonare, de expunere, care asimilează peisajul ca pur și simplu peisaj natural, ca vedere (care știm însă că nu este numai vedere, ci totalitate ambientală) a acelei frumoase dispuneri *(schöne Zusammenstellung)* a produselor naturii (care îi expune adevărata extensiune corporală, dar numai „în vederea jocului imaginației în contemplația formelor sale") considerată la vremea sa de Kant ca o varietate a artei picturale: grădinăritul. Despre grădinărit, însă, ca punct de sosire al cercetării noastre, trebuie să vorbim după ce vom fi epuizat examinarea constituției peisajului, ca obiect de critică, chiar în unele caracteristici pe care le are în comun cu grădinăritul: cele prin care grădinile se constituie ca operă de

artă vii în sine, și prin urmare schimbătoare în aparențele lor, la fel cu tot ceea ce este viu; și, dealtminteri, tot așa cum contemplația lor estetică este totuna cu fructificarea lor vitală.

2. **Forma vie și viața în formă.** Cartea în care Jellicoe și-a adunat eseurile despre *Arhitectura peisajului* este destinată să devină clasică, și să fie, pentru secolul nostru, ceea ce pentru secolul XVIII au fost acele tratate despre arta grădinilor, volumele lui Silva și Marulli numărîndu-se printre exemplele italienești și asupra cărora ne-am oprit îndelung la momentul potrivit, relevînd, respectiv, ascendentele preromantice și cele neoclasice. Și importanța, pentru noi, a tratatului lui Jellicoe este atestată și, sau mai ales, de polemica împotriva utilitarismului: o polemică prezentă, mai mult sau mai puțin, pe fiece pagină, dar care se manifestă în capitolul intitulat *Spațiu pentru joc:* unde identitatea artei și naturii, în peisaj, este documentată printr-o ascuțită și atentă analiză critică a peisajului organizat în antica Olimpia — pentru care autorul face lungi referiri la studiul lui Gerhardt Rodenwalt[8]. Peisajul Olimpiei, și cele engleze, moderne, de la Moreton Cheshire, de la Hampstead Heath, pentru cel din urmă, nu fără o extindere, un potrivit citat din *London: The Unique City*, de S. E. Rasmussen[9].

Ceea ce ne interesează acum, mai ales, în referirile lui Jellicoe privitor la Olimpia, la Hampstead Heath, este însă relieful pe care, în interiorul polemicii antiutilitariste, al criticii modernei specializări (și ar fi cu atît mai potrivită, încă o dată, amintirea lui Hölderlin: „Vezi meșteșugari, dar nu oameni . . .") îl dobîndește caracterul particular al fructificării peisajului, în care sentimentul vital este solidar cu contemplația estetică, contemplația fiind nu pasivitate, ci activitate. Un mod complet de a trăi (identificat cu jocul în sens su-

perior, schillerian) și nu o întrerupere a vieții active în scopul recuperării energiilor necesare muncii și producției, așa cum o înțeleg teoriile utilitariste. „Deși scenariile Olimpiei și Hampstead-ului au în aparență un farmec atît de diferit, au ceva în comun: peste toate se află chiar ambientul care vitalizează fundamental întreaga activitate a jocurilor și imprimă amintirea cea mai durabilă . . .“[10].

Sensul pe care în acest context trebuie să-l atribuim cuvîntului „jocuri“, autorul îl lămurise pe deplin, dealtminteri, la începutul capitolului, extinzînd conceptul de joc mult dincolo de simpla luciditate sau de spiritul de întrecere sportiv: „Poate că este firesc să socotești un cîmp de joc numai ca loc destinat exercițiului fizic, și să-i calculezi spațiul necesar plecînd de la această premisă. Este un simptom al specializării, una dintre atîtea cauze de anxietate în lumea modernă, și scopul acestui studiu este de a sugera că, în realitate, purul exercițiu fizic al celui care este apt fizic este numai unul dintre cele trei tipuri de fructificare la care terenurile de joc ar trebui să se adapteze și pentru care ar trebui proiectate încă de la început. Celelalte două ar trebui să fie următoarele: a) recreere pentru toți, bătrîni și tineri, leneși și bolnavi, solitari și iubitori de tovărășie; b) recreerea intelectului, în modul de a experimenta pentru o scurtă perioadă o lume mai puțin mărginită decît cea din viața cotidiană, așa cum se întîmplă într-o croazieră sau o ascensiune. Pe scurt: crearea unui ambient care să nu fie numai utilitaristic . . .“[11].

Și în ce fel va fi înțeleasă această *recreere pentru toți*, vom găsi specificat în amintita pagină pe care Jellicoe o citează din Rasmussen: „. . . Miile de persoane care se bucură de Hampstead Heath . . . [. . .] . . . experimentează un raport mult mai primitiv cu natura. Nu sînt într-o galerie de artă. Se plimbă cu plăcere în iarba înaltă cînd reușesc să fugă de

gosele. Nu percep numai cu ochii, ci simt formele cîmpiei atunci cînd, învingîndu-și oboseala, urcă dealurile . . .“[12].

Nu putem, odată ajunși aici, să nu ne amintim de ceea ce a scris la vremea sa Leon Battista Alberti, în cartea a opta a tratatului său despre *Arhitectură*, referitor la drumul de cîmpie: care, scria el „își găsește o importantă podoabă în cîmpia însăși pe care o străbate, dacă este bine întreținută și cultivată, cu ville dese și hanuri, abundînd în produse și frumusețî; și dacă apar cînd marea, cînd munții, cînd un lac, cînd un rîu sau un izvor, cînd o prăpastie sau o cîmpie fără vegetație, cînd o pădure, cînd o vale. Fi-va de efect ornamental și faptul că drumul nu va avea o pantă de coborîre repede, sau de urcuș, nu va fi nici murdar, ci astfel încît să se prezinte (expresia să-mi fie îngăduită) plăcut, uniform și foarte larg“[13]. Și asupra caracterului special al acestui *ornament*, în măsura în care este trăit și bucură intensificînd experiența trăită, Alberti însuși se va opri numaidecît după asta, scriind că ar fi *alt ornament de importanță mare „dacă drumul va oferi călătorilor dese prilejuri de a discuta despre un subiect sau altul, mai bine dacă este elevat“. „Praeterea ornamentum afferet dignissimam, si frequentes occasiones offenderint viatore, quibus adducatur in sermones rerum praesertim dignarum“*[14].

Contemplație activă o vom numi deci, avînd drept obiect peisajul: un obiect care este contemplat în măsura în care este trăit și în măsura în care este, pentru el însuși, putem adăuga, o realitate vie: care se bucură de o mutabilitate după zile (ba chiar după ore, și după intemperii), care o diferențiază de identitatea în sine consolidată a operei de artă, și condiționează plăcerea pe care o primim de la ea. Care plăcere constă într-o delectare cu totul diferită de cea a operelor de artă, chiar și cînd arta, prin necesitatea unei execuții interpretative, diferențiază cu totul propria iden-

titate, întrucît din diversitatea-identitatea operelor de artă cerînd o mediere interpretativă, identitatea diferită a peisajului diferă în măsura în care nu se diversifică în propria identitate printr-o interpretare din care poate şi trebuie să iasă deasupra unei identităţi de bază a unui text, dar diversificarea sa este autodiversificare originară.

Peisajul, de fapt, fiind natură vie, este astfel, încît în el identitatea şi diversitatea coincid în mod absolut; şi identitatea o descoperim, bucurîndu-ne de ea, chiar ca identitate a ceea ce ne apare mereu diferit: care nu oboseşte, ba chiar ne face să dorim să trăim în ea cît mai îndelung cu putinţă. Şi de aceea memoria oricărui peisaj în care *am fost* se converteşte fără îndoială într-o dorinţă mai mult sau mai puţin chinuitoare de a ne reîntoarce acolo, pentru a experimenta identitatea într-o ulterioară diversificare a sa, şi astfel să ne delectăm într-un mod care este acelaşi şi altul totodată faţă de toate delectările noastre dinainte: transformînd astfel în eveniment infinitatea peisajului în măsura în care este imagine spaţială finită a absolutei temporalităţi infinite în finitatea unei noi apariţii ale sale: reînnoit prezentul trecutului său şi viitorului său, în care însăşi existenţa noastră finită, în măsura în care îşi regăseşte propria identitate diversificată în identitatea diversă a acelui peisaj se eliberează, ca să spunem aşa, din lanţurile propriei finităţi, şi se bucură de ea ca şi cum ar fi infinită, în măsura în care în diferitul prezent al identităţii îşi găseşte diversitatea identică a trecutului, faţă de care acest prezent de astăzi a fost un viitor; şi în prezentul de astăzi anticipează o diversă identitate care va fi cea a viitorului: a acelui viitor al cărui trecut va fi, în prezenţa sa viitoare, identică —diferită, această diferită identitate de astăzi va fi la rîndul ei trecut: diferit şi identic în acelaşi timp.

Jocul însuşi, atunci, devine fapt întîmplător finit, într-un loc al spaţiului, într-un moment al timpului, al infinităţii spaţio-temporale; întrucît conceptul de joc include, aşa cum am citit în pagina lui Jellicoe comentată la timpul cuvenit, memoria şi meditaţia: popasul odihnindu-te şi singurătatea îndemnîndu-te să gîndeşti; descoperirea (cum spunea Silva) a *mii de efecte şocante şi variate*, cînd se pleacă de la o mişcare scop în sine, părtaş, aşadar, la ceea ce Kant numea finalism fără reprezentarea scopului, esenţial pentru experienţa estetică. Descoperire de *efecte şocante şi variate*, dar şi divagare plină de gînduri căreia *nu-i place să se însoţească cu cineva:* ca în drumul numit Solitarul, a cărui prezenţă, într-unul din parcurile imperiale publice din Viena o lăuda Marulli. Această meditaţie a dat poate numele, ca destinaţie ipotetică a acelor drumuri, căilor de trecere publică de o frumuseţe specială şi invitînd la singurătatea îngîndurată şi reculeasă: ca acel *Philosophen Weg* ce în Heidelberg coboară printre grădini către rîu, în căutarea pădurilor; şi care se întîlneşte în denumirea de *Calea filosofilor*, pe care unele oraşe din Umbria, singurele, cred, în Italia, le-au destinat drumurilor în mod special singuratice: în interiorul centurii urbane sau în afara ei. Ca în Perugia, Spoleto, Gualdo Tadino — şi în acest din urmă oraş *Calea Filosofilor* iese în afara zidurilor, în căutarea peisajului, cu care se simte cu adevărat părtaş cel care parcurge acel drum . . .

3. **Identitatea diversului, diversitatea în identic.** Identitatea, în măsura în care coincide cu diversitatea (şi nu are diversificarea în execuţări sau interpretări, sau cel puţin în atîtea lecturi, în atîtea succesive ascultări ale unei unice identităţi) contradistinge infinitatea estetică a peisajului, în măsura în care este natură, de infinitatea operei de artă. Opera de artă, în fapt, oricît ar putea să se diversifice

în ea însăşi, este infinitate nu *în diversitate* ci *în identitatea* stabilă şi unică, ale cărei multiple şi varii diversificări sînt ca o răsfrîngere; în timp ce infinitatea unui peisaj, considerat ca obiect estetic, este infinita diversificare a identităţii sale: care este infinită nu prin sine, în măsura în care este identică după cum identică este forma operelor de artă, ci prin nenumărata potenţialitate a diversificărilor sale, în care, şi numai în ele (de fiece dată în *una* din ele, care însă trimite la toate celelalte posibile) putem să adunăm identitatea acelui peisaj. Dacă itinerarul de la finit la infinit merge, în artă, de la varietatea multiplă a diversităţii la unitatea identică, în peisaj, infinitatea finitului o atingem infinitizînd identitatea unică în nenumăratele posibilităţi ale diversificărilor sale, peisajul fiind el însuşi numai în măsura în care îl trăim şi ne bucurăm de el ca de un veşnic altul. Identic cu sine, dar altul după oră şi anotimp, după clemenţa sau lipsa de clemenţă a cerului înnourat sau senin, după suflarea vîntului, după cum aerul este limpede sau înceţoşat: „*... la lumière change, les nuages passent, l'orizont se couvre ...*" („*... lumina se schimbă, norii trec, orizontul se acoperă ...*"), scrie Mikel Dufrenne, cel mai autorizat, astăzi, dintre filosofii esteticieni francezi; şi adaugă: „*Toute perception esthetique, dans la mesure où elle est désintéresée, accomplit l'apothèose du sensible qui est la substance même de l'objet esthétique. Mais l'œuvre d'art exalte un sensible gratuit, qui a sa structure et sa logique propres, plus impérieuses que celles de l'objet représenté, lequel est bientôt réduit ou rôle de prétexte, come on le voit dans l'art contemporain. Tandis que l'objet naturel exalte les aspects sensibles du monde, dont l'imprévisibilité et la prodigalité sont alors les vertus maîtresses, sans qu'on soit tenté d'y chercher la rigueur d'une organisation préméditée. C'est pourquoi nous admirons la gloire du*

couchant qui nous semble infâme sur le calendrier des postes ..."[15] *(Orice percepţie estetică, în măsura în care este dezinteresată, împlineşte apoteoza sensibilului care este substanţa însăşi a obiectului estetic. Dar opera de artă exaltă un sensibil ... gratuit, care îşi are structura şi logica sa proprie, mai imperioase decît cele ale obictului reprezentat, care este redus curînd la rolul de pretext, aşa cum se poate vedea în arta contemporană. În timp ce obiectul natural exaltă aspectele sensibile ale lumii, ale cărei imprevizibilitate şi prodigalitate sînt atunci virtuţi stăpînitoare, fără să fii tentat să cauţi acolo rigoarea unei organizări premeditate. De aceea admirăm noi gloria apusului care ni se pare infam pe calendarul poştelor ...").*

Trebuie, încă o dată, să căutăm în poezie interpretarea mai subtilă a acestei prodigioase imprevizibilităţi a peisajului; a acestei mutabilităţi care este şi identitate, un fel de polivalenţă a valorii sale expresive: cu privire la care *Viaţa solitară* a lui Leopardi dă socoteală într-o manieră definitivă, în urmărirea orelor zilei care aduc diversitatea în identitate: trezirea dis-de-dimineaţă a naturii[16] şi tăcerea văratecă după amiază[17] şi noaptea cu întunecimile sale în felul lor luminoase[18]. Nu fără a căuta, firesţe, în poeziile lui Leopardi, în măsura în care ne simţim îndreptăţiţi să le citim ca interpretări critice ale naturii în identitatea-diversitatea sa, în identitatea diversă şi diversitatea sa identică, şi eventualele atestări ale schimbărilor pe care un acelaşi peisaj, menţinîndu-şi propria identitate în sine, le prezintă după cum cerul senin devine, în diferite ore ale zilei, furtunos; sau din furtunos, senin: „*... / Iată noaptea tulburîndu-se, şi devenind întunecată / Înfăţişarea cerului care era atît de frumoasă / ...[...]... / Un nor tulbure, părinte al furtunii, / Se ivea de dincolo de munţi, şi creştea într-atîta, / Că nu se mai zăreau nici luna nici stelele / ...[...]... /*

Și norul crescînd, în jos se lăsa / Către mare, și unul din marginile lui / Atingea munții și cealaltă mare o atingea. / Se cufundase totul în poala de întuneric, / Se auzea freamătul ploii, / Și sunetul se întețea la apropierea furtunii. / Înăuntrul norilor în înfricoșătoare tăietură / Țîșneau fulgere, și te făceau să clipești; / Și pămîntul era trist și aerul aprins . . .[19]. Sau, o viziune mai populară a unei localități asemănătoare (cînd lipsesc referințele topografice, peisajele leopardiene sînt morfologic configurate ca niște coline aproape de luciul mării, avînd în spate, la apus, un lanț muntos / în bucuria unui cer care se limpezește: *„. . . [. . .] . . . Iată seninul / Țîșnește acolo, la apus de munte; / Liberînd cîmpia, / Și limpede în vale rîul apare. / . . . [. . .] . . . / Iată Soarele care revine, iată zîmbește / Peste colnice și ville . . .“*.

4. **Peisajul și sacralitatea jocului.** Tocmai din pricina acestei vii mutabilități, din pricina acestei diversificări a identității, care este infinitate temporală din care se constituie în imagine finitatea spațială, peisajul rămîne, cum scrie Dufrenne, *„un espace réel qui sollicite le corps, une promesse ou un défi, un espace qui parcourent les vents et les oiseaux et où les routes invitent au voyage“*, (*„un spațiu real care solicită corpul, o promisiune sau o sfidare, un spațiu pe care îl străbat vînturile și păsările și unde drumurile invită la călătorie“*), astfel că în el *„nous sommes pris au jeu, intégrés au devenir naturel du monde . . .“*[20] (*„sîntem prinși în joc, integrați în devenirea firească a lumii . . .“*). Dufrenne îndreptățește astfel, în ce ne privește, nu numai o trimitere la spațiul de joc teoretizat de Jellicoe, cu exemple din Olimpia, din Hampstead Heath, ci și trimiterea la unele sublinieri ale noastre mai vechi, texte unde Nicolai Hartmann insista asupra proresiei (care era pentru el un soi de răsturnare, în timp ce pentru noi este contimuitate) de la *sentimentul vital* la *sentimentul estetic*: în care observația se comportă, față de peisaj, ca artistul, care este „în primul rînd descoperitor, în al doilea rînd creator“, pentru că în artist „nu acțiunea, ci contemplarea este primară și hotărîtoare“, *ca dispoziție estetică față de obiect, și de aceea intenție de a se bucura de el*[21].

Oportună trimiterea lui Hartmann dar nu la prea diferite considerații ale lui Paulhan, deși filosofic mai slabe, cum am văzut la timpul potrivit, și de asemenea, la paginile lui Amiel, cu adevărat exemplare critici de peisaj conduse din punct de vedere al reciprocității intrinseci a sentimentului vital și a contemplării estetice[22]. Dar trebuie să subliniem cu cea mai mare forță observațiile prin care Dufrenne scoate în relief decizia a ceea ce numește el ființa noastră *prinsă în jocul* naturii, și prin urmare a trăirii noastre în peisaj în vitalitatea sa însăși, în ceea ce Jellicoe numea *plăcerea „tangibilității“ naturii în toate direcțiile*[23]: *„Dans le plaisir que je prends à un paysage du haut d'un sommet montagneux, puis-je dire quelle part revient à la fraicheur de l'air, au parfum des fleurs sauvages, à la satisfaction d'avoir gravi la montagne et affirmé dans cette course ma volonté de puissance? . . .“*[24]. (*„Din plăcerea pe care o primesc de la un peisaj din înaltul unei creste muntoase, pot oare să spun cît revine prospețimii aerului, miresmei florilor sălbatice, satisfacției că am urcat muntele și mi-am afirmat în această cursă voința mea de putere? . . .“*).

Pentru noi sînt observații decisive: deoarece în ele chezășia oferită peisajului, ca obiect estetic și criticii lui, se întemeiază pe participările noastre vii la vitalitatea peisajului, pe existența peisajului ca spațiu pentru joc: în care omul *„n'est pas insensible aux sollicitations qui lui viennent des choses et de son propre corps mêlé à elles . . .“*[25] (*„nu este insensibil la solicitările ce i le fac lucrurile și propriul*

său corp amestecat cu ele . . .“). Sînt solicitări în ascultarea cărora particulara contemplație a peisajului, constituirea sa ca o contemplație vie care participă la propriu și în totul la viața obiectului contemplat, se diferențiază de contemplația operelor de artă, constituindu-se ca activitate ce intervine în viața însăși a obiectului: activitate întrucîtva productivă, a obiectului, în măsura în care se constituie pentru noi ca esteticitate; și satisface astfel acea exigență de autoproductivitate pe care chiar criza de astăzi a peisajului și eclipsa (nu apusul, sperăm; dimpotrivă, dorim) naturii ca obiect estetic, a translocat-o, îndatoritor, în zilele noastre în lumea artei: dînd naștere diferitelor teorii și poetici care ar vrea abolirea în artă a diferenței, de neeliminat, între cine produce opera, exprimînd în ea și obiectivînd universul, propria particulată subiectivitate, și cei care o receptează[26].

Este ceea ce putem numi *autogestiunea* operei din partea destinatarilor ei, și reprezintă o răsunătoare absurditate, contrazice esența însăși a artei: dar cerința care o motivează este cu totul altceva decît lipsa ei de autenticitate, se naște din necesitatea de a trăi experiența estetică în natură, în peisaj; în peisaj și nu numai în artă; pentru că în fața artei noi sîntem în mod necesar receptivi, arta neputînd fi în fața noastră fără să o primim, într-o poziție, am spune, după Dufrenne, imperioasă: ca o realitate care este făcută odată pentru totdeauna, o vorbă rostită pentru veșnicie, nemodificabilă. Opera de artă ca atare trebuie să fie, dacă nu vrea să se nege pe sine, întotdeauna *închisă;* și adevărata operă deschisă (sau mai bine: *formă deschisă)* este natura, în măsura în care se constituie obiect estetic în peisaj. Toate acestea sînt valabile pentru polemicile de astăzi, pentru tentativele de astăzi oricum conduse, în sensul unei deschideri care să abolească diferența între meșteșugar (sau autor) și cei care beneficiază de

ele, sau destinatari, ai obiectualității estetice; și vor să constituie această obiectivitate ca infinită posibilitate care în orice beneficiu al nostru să se dispună diferit, și să nu fie niciodată identică într-o fixitate proprie autorizată, ci totdeauna diferită.

Valabilă este trimiterea, întocmai, la necesitatea de neînlăturat, pentru oameni, a unei contemplări active: a cărei identitate este totdeauna diferită, și se diversifică prin intervenția noastră participantă la autodiversificarea și prodigioasa sa vitalitate. Dar această contemplație activă, a cărei lipsă astăzi se simte, pînă acolo încît nostalgia ei duce nu puțini artiști și nu puțini teoreticieni să se înverșuneze împotriva artei, reproșîndu-i că nu este ceea ce nu poate și nu vrea să fie (și nici măcar nu *trebuie* să fie), este bucuria naturii în peisaj. O modalitate a experienței estetice pe care putem să n-o contrapunem experienței artei, într-o inadmisibilă negare a acesteia din urmă, în măsura în care recunoaștem în ea completul paralelism față de experiența artei: întrucît (să citim încă o dată paginile lui Dufrenne), faptul că *plenitudinea prezenței noastre față de obiectul estetic* este, în peisaj, mai *carnal* decît în opera de artă — fapt, spunem, că *„être à l'objet natural c'est comme être au monde: tendus vers l'objet, mais aussi investis et compromis par lui“*[27] (*„a fi față de obiectul natural este egal cu a fi față de lume: tinzînd către obiect, dar și investit și compromis de el“*) — nu ne îndreptățește deloc să facem din experiența estetică a naturii *„une parente pauvre de l'expérience de l'art et à la subordonner à celle-ci“*[28] (*„o rubedenie săracă a experienței artei și s-o subordonăm acesteia“*).

Față de tendințele pe care astăzi le opune artei obiectualizate și instituționalizate o esteticitate antiinstituțională, efemeră și de aceea totdeauna nouă, de dincoace de timpul cînd arta se situează în schimb, prin tradiție, din-

colo de timp, atitudinea celui care vrea să critice în mod serios nu poate fi prin urmare cea polemică, a indiscriminatei şi prejudiciabilei opoziţii, ci alta, mai prudentă, a celui care caută să clarifice genuina cerinţă ce se ascunde în spatele acestor tendinţe şi cu ea le alimentează: chiar dacă unele proclamaţii pot aduce supărări, întrucît beneficiază de rezultate care sfîrşesc prin a spori inepuizabilul repertoriu al *kitsch*-ului. Această cerinţă (acum ştim, şi am avut nu numai un prilej s-o anticipăm, în mod sumar) cerinţă, spun, ale cărei tendinţe în zilele noastre caută să dea satisfacţie, fie şi într-o manieră aproximativă şi nu rareori grosolană, este cerinţa unei contemplaţii active şi perseverente: o contemplaţie care ne pune cu totul în joc, chiar şi *corporal*, identificînd viaţa noastră cu via devenire a obiectului contemplat.

Şi dacă astăzi această cerinţă caută să se impună ea însăşi în cîmpul artei, unde nu poate găsi nici o satisfacţie, sfîrşind într-o negare a artei care este şi falsificare de sine, raţiunea există: şi coincide cu un gol al experienţei noastre, cu sentimentul de frustrare pe care ireperabilitatea naturii ca obiect estetic l-a făcut să apară în noi. Inevitabil, aici, sentimentul de nemulţumire faţă de artă, refuzul unei artei căreia nu i se cere numai ceea ce ea, şi numai ea, poate şi trebuie să ne dea: o obiectivitate estetică pură şi absolutizată, transcendentă faţă de viaţa care se recunoaşte în ea înălţîndu-se deasupra propriei mortalităţi; şi i se cere, în schimb, ceea ce arta nu ne poate da: estetizarea vieţii ca atare, chiar în nemijlocitul ei caracter muritor, în actul trăirii sale; astfel că, de cum ne dăm seama că la această întrebare a noastră arta nu răspunde, iată că ne întoarcem împotriva aceluiaşi infinit, împotriva supratemporalităţii care în artă se situează dincolo de timp, şi se prezintă într-o imobilitate negatoare a existenţei noastre cotidiene, foarte

mobile, ca parte a unei lumi la rîndul ei mobilă şi schimbătoare. Artei i se opune atunci simplul gest epuizat în propria finitate; sau întîmplarea, acel *Happening*, cum se spune: care ar vrea să fie estetizare a existenţei noastre efemere în măsura în care este, exact, efemeră; o *existenţă* a noastră, a cărei determinare este negare a *existenţei*. Dar pe urmă ne va rămîne nouă, nici n-ar putea fi altminteri, numai golul unui spaţiu fără prezenţe, dezolarea unui timp devorat de propria-i vremelnicie, care lasă în urma sa numai absenţa. Într-un cuvînt: mortalitatea care se priveşte în oglindă şi se şi vede moartă, finită înainte de vreme.

Dar chiar în această absenţă, în dezolarea acelui *Happening*, odată consumat în efemera sa gestică, se maturizează conştiinţa unui raport cu infinitul care este diferit şi paritetic faţă de cel al artei: a unei infinitizări a vieţii în caracterul său corporal nemijlocit. Diversitate a întîmplărilor care asigură fiecare întîmplare în libera sa expansiune, şi totodată îi garantează non-consumarea; şi identitate a întîmplărilor chiar în existenţa lor diferită. Noutate care să nu fie simplu incident efemer, ci şi o repetare a identicului, unitate a finitului şi a infinitului, din partea finitului, şi nu ca în artă, din partea infinitului. Aceasta, însă, o poate da numai fructificarea naturii ca peisaj: şi apelul la o esteticitate fără artişti, *democratică*, cum se spune, şi *autogestionată* de către fructificatori, este numai masca sociolizantă în spatele căreia se ascunde ceva mult mai adevărat: nevoia de a recupera din experienţa estetică natura şi peisajul, în care finitatea noastră se confirmă pe sine autoinfinitizîndu-se, în loc de a se reduce la negaţia de sine în negarea infinitului, reprezentînd prin imagini propria negativitate, propria nonexistenţă; şi recuperarea peisajului nu poate să nu se propună ca tendinţă către o fructificare în care trăirea şi contemplarea să fie

tot una[29]. Jocul, atunci, această sărbătoare în care finitatea se autosolemnizează, coincide cu sacrul, care solemnizează infinitul ca atare: nu în zadar paginile lui Jellicoe despre peisaj ca spațiu de joc sînt centrul unei reevocări a Olimpiei, loc în care luciditatea și sacralitatea erau un singur lucru, și arta *atingea cea mai absolută și transcontinentală universalitate a sa*, și „niciodată forma nu a atins un grad mai înalt ca atunci"[30]. La limită, aici, se propune — sau mai exact, iarăși se propune — o idee de peisaj absolut, identificînd în sine artă și natură, o natură care să fie produsă de artă, și o artă a cărei fructificare să fie cea a naturii însăși: contemplație trăită, participare contemplativă la viața naturii vii care produce din ea forma în care se bucură de ea. Și ideea pe care o cultivă acel personaj al unei povestiri de Edgar Poe, numit Ellison, care „socotea că prin crearea unei grădini peisaj s-ar fi oferit Muzei potrivite o ocazie minunată"[31]; și era chiar convins că principala condiție a fericirii constă în mișcarea în aer liber[32]. Dar această idee este ideea unui personaj absolut și a unei arte absolute, coincidente în grădinărit. Și cu o apoteoză a grădinăritului ar trebui să punem capăt cercetării noastre.

NOTE

1. HARALD KELLER, *Die Kunstlandschaften Italiens*, cit., p. 11. Și am mai observat cum raportul între ideea estetică a planului central și armonicitatea peisajului umbru nu este întîmplător, după Keller, care spre confirmarea tezei sale, analizează imaginile edificiilor cu plan central așezate în centrul unui fundal peisagistic din pictura umbră a Renașterii: idem, p. 139—140. Și am mai avut ocazia să amintim raportul între teoriile lui Taine și cercetările conduse de Keller. A se vedea în interpretările raportului între peisaj și arhitectură, cu referire la tabloul *Încredințarea cheilor* al lui Perugino de la San Pietro (1053) și la *Logodna Fecioarei* a lui Rafael,

în: JELLICOE, *L'Architettura del paesaggio (Arhitectura peisajului)* cit., p. 15—16.

2. KELLER, cit., p. 22. Referitor la sentimentul peisajului la Enea Silvio, să amintim foarte cunoscutele considerații ale lui Burkhardt, în paragraful intitulat tocmai *Naturgefuhl des Aeneas Silvius* (Enea Silvio, scrie aici Burkhardt, nu numai că a simțit cel dintîi măreția peisajului italian, dar l-a descris cu entuziasm pînă în cele mai mici amănunte), citînd pagini din *Comentarii* în care Enea Silvio vorbește de șederea sa, în vara lui 1492, pe coastele Muntelui Amiata: acel munte care stă în centrul vederii dinspre grădina și palatul din Pienza (în: *Civiltà del Rinascimento in Italia (Civilizația Renașterii în Italia*, P. IV, Cap. III). Și ușor accesibile, astăzi, sînt unele pagini din *Comentarii*, unde ideea de peisaj armonios din care s-a inspirat construcția palatului din Pienza, ca o critică în acțiune a ambientului peisagistic în care el a fost introdus și către care se deschide, este atestată de descrierea împrejurimilor orașului Tivoli: *„Undique, circa urbem, aestivo tempore amoenissima vireta, in quae laxandi animi gratia Pontifex cum cardinalibus saepe exivit, et modo in aliquo gramine sub olivis consedit, modo in viridi prato Anienis labium, unde spectaret parlucidas aquas..."*: *„Jur împrejurul orașului prea plăcute locuri înverzite vara, unde pontificele mergea adesea cu cardinalii săi ca să-și odihnească sufletul, așezîndu-se cînd sub măslini într-un loc plin de iarbă, cînd într-o poiană verde pe malul Anienei, în așa fel încît să vadă preacristalinele ape..."* (tr. it. de EUGENIO GARIN, în: *Prosatori latini del Quattrocento*, Milano—Neapole, Ricciardi, 1952, p. 683).
3. L. H. HEYDENREICH, *Pius II als Bauherr von Pienza*, 1937 (citat din KELLER, în: *Kunstlandschaften Italiens*, cit., p. 22).
4. *Die Kunstlandschaften Italiens*, cit., p. 140.
5. *Idem*, p. 131.
6. *Idem*, p. 135.
7. Indicații metodice și programatice pentru o critică de peisaj — critică în acțiune — putem găsi în studiile lui Jellicoe și ale italianului Ferrara, studii asupra cărora ne-am oprit cu alt prilej. Peisajul, scrie în fapt Ferrara, „altceva nu este decît o formă de arhitectură dilatată care, oricît ar fi de risipită, dacă e construită cu elemente schimbătoare și în mare parte inconsistente și caduce, este totuși capabilă de a realiza un spațiu pe măsura omului, modelat în funcție de cerințele sale, după un procedeu care amintește îndeaproape construcția orașului..."; arhitecții peisagiști se inte-

resează „de conținutul formal și de valoarea culturală a peisajelor existente, așa cum sînt izvorîte din perioade istorice precedente timpului nostru...“; această disciplină „se așează în interiorul spațiului cultural și metodologic al urbanisticii, dar cu un rol propriu bine individualizat: pe de o parte ea concură la a preciza în mod special termenii semnificației intervenției proiectate, conduse la scară arhitectonică (în așa fel adică, încît să intervină la nivel de amănunt al unui ansamblu și nu la nivel de general al ansamblului), pe de alta, ea subliniază cerința după care spațiile, toate spațiile, atîtea cîte sînt, pot fi supuse controlului formal“ (*Architettura del paesaggio italiano*, cit., p. 17—19: și ceva mai înainte, p. 17, o pătrunzătoare constatare a constituirii arhitecturii în peisaj ca o mai mult sau mai puțin explicită critică în acțiune: unde un *nou nivel de proiectare și comunicare* este identificat, cel puțin în ipoteză, cu o redescoperire a acelui raport profund care lega, încă înaintea revoluției industriale — „arhitectura de ambient, casa colonială de moșie, intervenția umană de natură...“. Referitor la critica de peisaj, ca o critică în acțiune, se pot citi cu mult folos numeroase analize expuse de Jellicoe cu acea *simplitate de stil* care, așa cum a fost recunoscut, este în cartea sa „reflexul unei minți eliberate de abstracțiuni ideologice“ (E. Fer., recenzie cit., în *Settanta*, nr. 8, p. 55). Astfel, analiza noii șosele spre Londra, pe coasta Kentului, via Ashford și Maidstone: „... există cîteva peisaje frumoase la nord de Folkestone, degradate curînd de prezența pilonilor în tronsonul de la Dungennes la Canterbury. Noua șosea se angajează într-un sens girator la sud de Ashford, și numaidecît ne dăm seama că sîntem în fața unei artere principale care a fost studiată cu multă grijă în întreaga sa impostare, în calitățile ambientale și în amănunte. Localizarea sensului girator este în legătură cu micul munte adiacent, al cărui peisaj face parte din șosea. Din acest punct mai departe, fie că ochiul se concentrează asupra unui detaliu particular sau asupra unei vedute depărtate, călătorul își dă seama că face parte din scena pe care o străbate. Drumurile ondulate urmează dulce linia terenului. Mori de vînt, ferme, case au fost toate inserate organic în scenariul șoselei, cu o precizie desăvîrșită, pentru a putea anticipa cu plăcere ceea ce se găsește dincolo. Deși plantațiile nu sînt cu totul sistematizate, șoseaua străbate șiruri piezișe de arbori, care par să-și unească un capăt de celălalt. S-a reflectat mult la această lucrare la care și-au

dat concursul urbaniști, ingineri, arhitecți, peisagiști și mie mi se pare că mai mult ca toate este demn de laudă efortul de a face din șosea un element al peisajului străbătut...“ (*Architettura del paesaggio*, cit., p. 79). Și aici, trebuie să spunem, nu știu ce anume trebuie să apreciem mai mult: dacă exemplara luciditate a criticii verbalizate a unei intervenții peisagistice contemporane, sau calitatea intervenției însăși, ca o critică în acțiune a valorilor ambientale preexistente: critică în acțiune care, în loc să le distrugă, le pune în evidență — circumstanță care pe noi, italienii, ne-ar face să ne vină cheful, cum se spune, să ne mușcăm degetele de furie, obișnuiți cum sîntem cu grosolănia și brutalitatea inginerilor noștri care sparg colinele pentru a face să treacă șoseaua prin tunel, prin mijlocul a două sărmane ziduri de curte de temniță; sau netezesc reliefurile, deschid galerii, preocupați nu de altceva decît de a uni punctele prin linia cea mai scurtă. Și nu putem să nu medităm cu amărăciune pe cealaltă pagină a cărții lui Jellicoe, unde se citește că *vandalismul public* este „o autentică primejduire a dezvoltării de proiecte globale și sensibile“ (*idem*, p. 165), vandalismul public fiind singura critică în acțiune care la noi se obișnuiește să fie exercitată față de peisaj; fie și sub pretexte lingușitor și șantajist umanitare, ca cel al economisirii-de-vieți-umane-puse-în-pericol-de-copaci (dar nu și de cealaltă, vandalică și dezgustătoare critică în acțiune pe care o formează afizierele publicitare de-a lungul șoselelor), sau ca cel al oportunității de a-da-imboldindustriei-care-creează-noi-locuri-de-muncă-și-noi-surse-de-bogăție-particulară-și-publică, și nu trebuie să ținem seama de ceea ce numim în mod obișnuit estetism abstract, plîngăreț, insensibil-la-nevoile-umane, nu-în-pas-cu-vremea etc... Dar pentru a ne mîngîia cu o lectură inteligentă, vom putea totdeauna să redeschidem exemplarul nostru din cartea lui Jellicoe: și să citim aici alte exemple de critică verbalizată care expune cu ascuțime anticele intervenții de critică în acțiune: va fi de ajuns să amintim, în capitolul 14 (*Aliniatul unu*) paragraful dedicat construcțiilor anticului Babilon ca exemple de critică în acțiune, arhitectonice, ale peisajului natural în care ele se inserau (*idem*, p. 224 ș.u.) și a se vedea, firește întreg capitolul 5, *A construi în peisaj* (*idem*, p. 59 ș.u.).

8. *Architettura del paesaggio*, cit., p. 153 ș.u. Din pagina lui Rodenwalt citată de Jellicoe, merită să fie citite aici unele observații, exemplu desăvîrșit de critică de peisaj: „...Lungul drum al

văii Alfeo ne amintește de mișcarea puternică și eternă... [...] ...În depărtare lanțul muntos al Arcadiei se înalță în atmosfera limpede. Podișul pe care este construit sanctuarul este tăiat pe colina lui Cronos, a cărei formă sferică regulată, diferențiată net de coline, înseamnă pe coasta stîngă a rîului Kladeos punctele în care dulcea sa vale iese în eroica cîmpie a lui Alfeu. Deasupra se află bolta cerului albastru întunecat, radiind în incomparabila, indescriptibila strălucire a soarelui grec. Peisajul Olimpiei este, în același timp, festiv și grecesc..." (p. 154). Inevitabilă, cînd se vorbește de peisajul Olimpiei, amintirea eseului *Dov'è Olimpia (Unde e Olimpia)* care încheie *Viaggio nella Grecia antica (Călătorie în Grecia Antică)* de Cesare Brandi (Florența, Vallecchi, 1954): o scriere care ar fi la locul ei într-o ideală antologie a celor mai perfecte critici de peisaj. Trebuie, aici, să citățm începutul: „...Mai mult decît în statuia lui Hermes și în frontoanele sale, Olimpia este în extraordinarul loc în care este situată: și niciodată un loc nu a fost mai *loc:* fără echivocuri, destinat. Unde nu este nimic spectaculos, dar ceva pare că ar trebui mereu să se traducă în muzică..." (p. 135); și dialogul interior în care culminează interpretarea critică a peisajului olimpian, și, cu ea, cartea se încheie într-o critică ce lovește nu numai în utilitarism, ci și în scientism, în triumful finității cantitative și măsurabile asupra infinității calitative care se află dincolo de măsură și dincolo de principiul cauzalității, și dincolo de orice verificare posibilă: „... noi sîntem turme și vrem creiere electronice, a căror ubicuitate este imobilă și privește de pe o spirală, aude de pe o spirală, în lume... [...] ... Noi ne comportăm sub nivelul *logos*-ului, căutăm să reproducem în noi instinctul și modurile instinctului, nu *logosul.* Pentru asta săpăm în subsolul personal..." *(idem,* p. 147—148).

9. Va trebui, însă o dată, să amintim din citatul dat de Jellicoe cîteva adnotări foarte pertinente propriu-zis critico-peisagiste, care vor întări autoritatea documentației noastre: „...La Hampstead Heath veți găsi frumusețea în toate anotimpurile. Terenul ondulat este atît de bogat în variații încît găsești acolo toate efectele artistice pe care pictorii europeni le-au înfățișat în tablourile lor: în atmosfera umedă a crepusculului oglinda bălților din Hampstead se aseamănă chiar cu arta lui Corot, turmele de oi pe iarba goală sub copacii solitari amintesc de Millet, și colinele și grupurile de copaci pe un nor de furtună îl amintesc pe Constable..." (p. 157).

10. *Idem,* p. 158—159. Cît privește raportul între jocuri, artă și peisaj, ca raport nu pur funcțional, în Olimpia, trebuie să avem totdeauna în vedere cartea a cincea din *Descrierea Greciei* de Pausanias (Cap. XIII ș.u.), din care s-a documentat la timpul său, aproape parafrazîndu-l în multe locuri, abatele Barthélemy în capitolul al treizeci și șaselea din acel *Voyage du jeune Anacharsis,* a cărei *Introducere* conține o idee de peisaj grec așa cum aveau să-l viseze toți scriitorii de la Winckelmann și Heine pînă la Schiller și Hölderlin: loc unde viața trăită era unul și același lucru cu contemplația estetică: *„Dans la Grèce, où le ciel, quelquefois troublé par des orages, étincelle presque toujours d'une lumière pure; où la diversité des aspects et des saisons offre sans cesse des contrasts frappants; où à chaque pas, à chaque instant, la nature paroit en action, parce-qu'elle diffère toujours d'elle-même, l'imagination... [...] ..., embellissoit tout et répandoit une chaleur aussi douce que féconde dans les opérations de l'esprit..."* *(„În Grecia, unde cerul tulburat uneori de furtuni, strălucește totdeauna de-o lumină pură; unde diversitatea aspectelor și anotimpurilor oferă fără încetare contraste izbitoare; unde la fiece pas, în fiece clipă natura pare în acțiune, pentru că ea diferă mereu față de ea însăși, imaginația... [...] ... înfrumusețea totul și răspîndea o căldură atît de dulce punînd viață în toate operațiunile spiritului...")* (a doua ediție, Paris, 1789, vol. I, p. 62). Și nu trebuie uitată evocarea settecentescă a jocurilor olimpice în relația lor cu peisajul, și în valoarea lor morală și educativă, care se citește în scrisoarea treizeci și trei a lui Saverio Scrofani (1799); Alfeu care, în cîmpiile Olimpiei, „are un curs liniștit și regulat, aici curge majestuos, dar fără să înspăimînte, aici îngăduie să fie trecut în tihnă și ca o parte din apele sale, condusă prin diferite canale, să meargă să irige, să rodească cîmpia; aici în sfîrșit își îmbracă malurile cu laudanum, cu trestii de apă, cu sălcii, plopi, în jurul cărora șerpuiește în largi ghirlande vița sălbatică. Cîmpia pe care o scaldă este apoi acoperită de vii, măslini, smochini, iasomie și pășuni grase și bogate... [...]... și cîte o lebădă mai coboară de pe munții Arcadiei ca să se hrănească pe malurile sale. Cine ar putea să-mi spună pentru care motiv nu se îngăduia femeilor să asiste la jocurile olimpice și să se scalde în Alfeu pe toată durata serbărilor? Aceste jocuri nu aveau nimic obscen, molatec, efeminat: elenii ar fi susținut neprihănirea obiceiurilor lor

după înfățișarea atîtor eroi, și-ar fi întărit inima și îmbunătățit educația fiilor lor..." (SAVERIO SCROFANI, *Viaggio nella Grecia (Călătorie în Grecia)*, sub îngrijirea lui Carlo Mutini, Roma, Ed. Dell'Ateneo, 1965, p. 49—50).

11. J. A. JELLICOE, *Architettura del paesaggio (Arhitectura peisajului)*, cit., p. 150. Și trebuie să subliniem încheierea recenziei lui E. Ferr., care face referiri chiar la această pagină, observînd că supoziția ar fi, aici, „o concepție socială fără excluderi: fără ferocele excluderi — a bătrînilor, leneșilor, solitarilor — care fac nenaturală și întunecată societatea de masă: unde toți fac efortul să fie etern tineri, activi și gregari" (în: *Settanta*, 8, cit., p. 56). Putem adăuga, în ce ne privește, că din punct de vedere filosofic este vorba de a abandona (după o critică *de fond*, pe care aici n-o putem nici măcar aminti) filosofia pragmatică, pe drept definită de Horkheimer „reflexul unei societăți care nu are timp să-și amintească nici să mediteze" *Eclissi della ragione (Eclipsa rațiunii*, cit., p. 57): pentru că excluderea bătrînilor, care întrupează memoria, este semn al unei voințe care refuză amintirea; așa cum excluderea leneșilor și a solitarilor (*meditativii* prin definiție) semnifică respingerea meditației. Să spunem astfel, firește, în ciuda tuturor celor care refuză filosofia ca meditație asupra existenței și interpretare a memoriei, și identifică adevărul cu succesul și visează o logică operativă, modelată pe tehnicile industriale.

12. Privitor la acest subiect, în volumul al doilea al tratatului lui Silva, a se vedea capitolele *Despre drumuri și cărări*, *Despre artere;* și celălalt dedicat *Siturilor de odihnă:* unde, în mod expres, se analizează, în relație cu grădina numită *engleză*, plăcerea de a te mișca în natura privită ca obiect estetic, și faptul de a zăbovi în ea: „...Nu va fi fiind un lucru indiferent determinarea peisajului într-o grădină englezească; unde, dîndu-se loc unei desfășurări de idei, și de senzații îndrăznețe, se va da urmare traseului apt de a întreține cît mai plăcut sufletul nostru; această ordine va fi cu atît mai precisă cînd te afli într-o grădină mică, supusă în mod necesar unui mai mare artificiu. Într-una mare va fi vorba de o plăcere mai mare uneori, străbătînd-o singur în plimbare; deoarece sufletul nostru, totdeauna gata să contemple rarităților care i se înfățișează, și imaginația, care nu este prevenită, gustă cu mai multă voluptate producțiile naturii și ale artei, în timp ce ne amăgim că trecînd mai departe, ne vom delecta

tot mai din plin" (*Despre arta grădinilor engleze*, cit., vol. II, p. 6): „...Pe o arteră sinuoasă, tot ceea ce este interpus, pare să pună casa în mișcare, făcînd-o să meargă odată cu călătorul; se nasc mii de efecte șocante, și variate..." (*idem*, p. 7); „Este nevoie de situri de odihnă pentru a te reface după oboseala drumului... [...] ... Odihna și comoditatea nu formează tot ce se caută; dealtminteri locurile unde sînt așezate băncile trebuie să aibă perspective plăcute, de care te bucuri mai mult cînd stai, decît atunci cînd ești în picioare..." (*idem*, p. 46—47). Și să se vadă, în tratatul lui Marulli, Articolul IX din cartea întîi (*Despre artere în marile grădini):* „...Se pot forma și cărări, pentru folosul pietonilor, alături de marile drumuri ale trăsurilor, numai să fie făcute ceva mai ridicate față de planul acestora: astfel, în anotimpul ploios, *trotoarele* se usucă ușor; sînt inaccesibile trăsurilor; și vederea este de aici mai liberă, și mai întinsă. Din același rațiuni, dacă în oraș există un apeduct, sau un stăvilar, care se înalță față de sol, este foarte oportun să fie acoperit cu pămînt, să se semene iarbă pe părțile laterale, să se facă deasupra o cărare pentru cei care merg pe jos, care se vor bucura de aici de o vedută mai cuprinzătoare; și ei înșiși vor fi, de către cei ce se plimbă pe celelalte drumuri, mai bine și mai plăcut văzuți... [...] ... Sînt asigurat că într-una din grădinile imperiale din Viena, deschise pentru public, între atîtea drumuri s-a deschis un drum numit Solitarul; la începutul lui, o inscripție atrage atenția că pe acel drum larg persoanele se socotesc nevăzute, și că nu este îngăduit așadar să-ți saluți prietenii, și cu atît mai puțin să te apropii de ei. De multe ori dorești să te plimbi într-un loc plăcut, și să te desfeți cu vederea celor mai diverse obiecte, dar nu-ți place să te însoțești cu cineva..." (*Arta de a rîndui grădinile*, cit., pp. 52—55).

13. LEON BATTISTA ALBERTI, *Architettura*, tr. de Giovanni Orlandi, Ed. Il Polifilo, Milano, 1966, p. 664. Apoi, numaidecît, Alberti exemplifica amintind marile drumuri consulare romane ca via Appia, în care *stîncile tăiate („proscissae rupes lapidae"), munții pustiiți („delumbati montes"), colinele scobite („refossi calles"), văile umplute („aequatae valles"),* dincolo de a avea o funcție de utilitate practică, reprezintă un „ornament", *„et utilitati et certe ornamento sunt" (idem*, p. 666—667), sînt adică, așa cum atrage atenția Portoghesi într-o notă (*idem* nr. 1), *lucru estetic semnificativ.*

14. *Ibidem.*
15. *L'expérience esthétique de la nature* (1955) în: MIKEL DUFRENNE, *Esthétique et philosophie*, Ed. Klinksieck, Paris, 1967, pp. 39—40. Şi să se vadă apoi cîteva observaţii foarte pertinente ale lui Lehmann: „Culorile unui peisaj sînt în mare parte dependente de lumină, de anotimp, de situaţia meteorologică. Observaţiile care s-au făcut asupra lor sînt de aceea supuse mai mult decît altele la interpretări subiective, întrucît ochiul, condus de exigenţe estetice, alege în mod inconştient acele tendinţe de culoare pe care le socoteşte caracteristice; şi este înclinat să le absolutizeze" (în: *Goethe und Gregorovius vor der italienischen Landschaft*, cit., p. 19).
16. *„... mă înalţ, şi uşorii norişori, şi întîiul ciripit al păsărilor, şi adierea răcoroasă, / şi rîzătoarele plaje le binecuvîntez ...".*
17. *„Uneori mă aşez într-un loc singuratic, / Pe un dîmb, la marginea unui lac / Împodobit cu plante tăcute. / Acolo, cînd amiaza pe cer se întoarce, / Imaginea sa liniştită soarele o zugrăveşte, / Şi iarba şi frunzele nu freamătă în vînt, / Şi nici unda nu se încreţeşte, şi nici greierul / Nu ţiriie, nici pasărea nu-şi întinde aripa pe ram, / Nici fluturele nu bîzîie, nici glas nici mişcare / De aproape sau de departe nu se aude şi nu se vede. / Într-o prea adîncă tăcere se coboară acele maluri ..."*
18. *„O scumpă lună, la a cărei rază liniştită / Dansează iepurii în păduri... / ... [...] ... / ... [...] ... Primejdioasă pentru minţile perfide, / Pentru mine totdeauna binevenită fi-va prezenţa ta / Pentru aceste plaje unde nu altceva / decît vesele coline şi vaste cîmpuri / Mi se deschid vederii... / ... [...] ... / Or veşnic lăuda-te-voi, o, numai să te privesc / Navigînd printre nouri, sau ca senina / Stăpînitoare a văzduhului, această înlăcrimată privire umană să stea ...".* Şi să ne amintim şi *nocturna* care deschide *Apusul Lunii* (*„Care în noapte singuratică / Peste cîmpii argintate şi ape, / Acolo unde Zefirul zboară uşor, / Şi mii de chipuri frumoase / Şi înşelătoare lucruri / Se prefac în umbre depărtate / Între undele liniştite / Şi ramuri şi tufişuri şi coline şi ville..."*), cu ascensiunea finală luminoasă a aceluiaşi pămînt şi a aceluiaşi cer, prin schimbarea luminii: *„Voi, coline şi plaje, / Căzută strălucirea care în apus / Arginta al nopţii văl, / Orfane încă mult timp / nu veţi rămîne; Căci din altă parte / Curînd veţi vedea cerul / Albindu-se iarăşi, şi ivindu-se zorii: / După care urmînd soarele, / Şi fulgerînd în jur / Cu flăcările lui*

puternice, / De lucinde torente / Va inunda cu voi cîmpiile văzduhului ...". Şi alte *nocturne* leopardiene, nu putem să nu le amintim: fragmentul, publicat în timpul vieţii poetului, din *Apropierea morţii* (*„Îşi răspîndea lucirea pe orice fişie / Sora soarelui, şi zîna de argint, / Şi într-un ungher privighetoarea care plînge mereu / între trunchiuri un rîu dulce se jelue, / Limpede marea de departe, şi cîmpurile / Şi pădurile, şi toate una cîte una / Vîrfurile se descoperă din munţi. / În umbra asta zace valea întunecată, / Şi înălţimile cerului le îmbracă / Cu neprihănirea ei luna înnourată ...*/) în afară de, negreşit, memorabilul început din *Seara zilei de sărbătoare: „Dulce şi limpede este noaptea şi fără vînt, / Şi tăcută peste acoperişuri şi în mijlocul grădinilor / Se aşază luna, şi din depărtări descoperă / Senin orice munte...".*
19. Din cîntul XXXIX („Stinsă raza zilei") parte revăzută a cîntului întîi din *Apropierea morţii*, cit.
20. MIKEL DUFRENNE, *L'expérience esthétique de la nature*, cit., p. 39—40. O istorie a problemei naturii, ca obiect de experienţă şi evaluare estetică, în filosofia modernă, ar fi obiect de tratare aparte, şi în acest loc am atins-o din cînd în cînd, numai în scopul de a pune în termeni exacţi, cu referire la necesarele antecedente istorice, particularele aspecte ale problemei pe care am înfruntat-o, şi care este problema peisajului ca artă şi natură în acelaşi timp. Nu se poate să nu subliniem, aici şi acum, că ceea ce Dufrenne numeşte existenţa noastră, în experienţa estetică a naturii, integrată în devenirea firească a lumii, a fost obiect de reflecţie pentru filosofii care asupra problemei naturii ca problemă estetică au meditat în prima jumătate a secolului nostru. Interpretată într-un sens în care poziţia fenomenologică a lui Dufrenne la care ne-am referit poate fi considerată un fel de răsturnare, natura stătea în centrul *Filosofiei Artei* a lui Gentile: unde corporalitatea noastră este *decupată* în univers („Acel corp, care în sentiment se identifică subiectului şi îl constituie; şi pare să fie corpul particular, acolo unde nu poate fi decît corpul universului: natura. Această natură, în care se naşte numai şi se trăieşte; şi la care ne readuce orice gînd care vrea să adeverească existenţa a ceea ce se gîndeşte") este însăşi natura, care este *sentimentul*, ca atare inactual, întrucît „realitatea sa se află în gîndire, în „Eu", dar în această inactualitate a sa (de care vădit nu trebuie să ne ocupăm aici), natura „ca sentiment, departe de existenţă lip-

sită de frumusețe,... este însăși frumusețea..." GIOVANNI GENTILE, *La filosofia dell'arte (Filosofia artei)*, Florența, Sansoni, 1937, p. 260—261: trebuie să citim avînd prezent în memorie paragraful despre corp, *idem*, p. 67—71). Și este într-adevăr evidentă recunoașterea că poziția lui Gentile este o adevărată și proprie apologie a naturii, din punct de vedere estetic, care putea fi formulată în interiorul idealismului celui mai riguros și mai consecvent: afirmația „totul este artă ***în măsura în care este arta*** *(idem*, p. 219), se poate în fapt converti în alta *totul este natură în măsura în care este natură*, din moment ce arta este sentiment, și sentimentul este corp, și corpul este „natura în care gîndul formîndu-se se manifestă" (*idem*, p. 227). Și merită reținute concluziile capitolului *Forma*, *idem*, p. 144—145. Dealtminteri, răsturnarea panestetică a așa-zisului panlogism gentilian, care a fost de mai multe ori propus, cu diferită îndreptățire și oricum nu fără temeinice rațiuni, ar putea să furnizeze astăzi argumente utile pentru cel care și-ar propune să reparcurgă itinerarul filosofic al aspirației de astăzi către recuperarea estetică a naturii ca natură trăită; aspirație pe care o subliniem aici cu o anume energie, chiar în contrapunerea sa la *denaturalizarea* lumii care este și dezestetizarea ei: pentru a justifica la ce concură cele mai disparate și antitetice motivații culturale, de la scientism la pragmatism, la moralism în variatele sale formulări. Obiect al cercetării noastre este, în acest loc, problema estetică a peisajului ca o problemă particulară în care se reflectă și întreaga tematică a naturii: fără dealtminteri să se epuizeze cu ea, și prin urmare fără a fi de acord să o înfruntăm, aici și acum, într-o tratare globală și riguros orînduită.

21. NICOLAJ HARTMANN, *Aesthetik*, cit., p. 151. Și să se aibă în vedere ceea ce observa mai înainte Hartmann, referitor la amestecul special, în frumusețea pe care o găsim în natură, adică în faptul că simțim natura estetic, un sentiment de sine („Selbstgefühl") cît mai subiectiv, și un sentiment al naturii cît se poate de obiectiv („Naturgefühl): care dealtminteri nu se tulbură unul pe altul, ci „se conjugă într-o unitate care nu atenuează opoziția lor ba chiar o adună în sine ca supoziția ei esențială" (*idem* p. 155). Sentimentul de sine și sentimentul naturii constituie aici, în unitatea lor, ceea ce în peisaj numeam unitate și continuitate de *sentiment estetic* și *sentiment vital:* o continuitate care în moduri diferite este luată în consideratie în miezul celor mai contrastante perspective filosofice, firește cu evaluări și interpretări discordante, care aici ne privesc mai puțin decît comuna lor referire la o aceeași constatare. Astfel, într-o fericită descriere a lui Ernst Cassirer, în *Essay on Man* (1944): „Mă pot plimba și simți farmecul peisajului. Mă pot bucura de blîndețea cerului, de prospețimea pajiștilor, de varietatea și veselia culorilor, de pătrunzătorul parfum al florilor. Dar apoi simt că se întîmplă o mutație neprevăzută în spiritul meu. Din acest moment văd peisajul cu ochiul unui artist, încep să fac din el un tablou. Am intrat într-un nou regn, nu mai este cel al lucrurilor existente, ci al „formelor existente". Abandonată imediata realitate a lucrurilor, trăiesc acum în ritmul formelor spațiale, al armoniei și al contrastului culorilor, al echilibrului între lumină și umbră. Experiența estetică constă în această absorbire în aspectul dinamic al formei" (ERNST CASSIRER, *Saggio sull'uomo* (*Eseu despre om*), tr. it. Luca Pavolini, Milano, Longanesi, 1948). Dincolo chiar de diferențele importante, ne interesează aici să relevăm convergența celor mai diverse filosofii în verificarea experienței estetice a peisajului, și a criticii în care ea se explică în termeni raționali, ca o convergență de subiectivitate și de obiectivitate din care țîșnește, ca să spunem așa, scînteia unei valori estetice, care este universală în ce privește subiectivitatea, obiectivă în ce privește singularitatea.

22. Să se citească, de exemplu, unele adnotări din 2 aprilie 1851: *«Chaque aurore signe un contrat nouveau avec l'existence, l'air du matin souffle une nouvelle et riante énérgie dans les veines et les moëlles; chaque journée est une répétition microscopique de la vie... [...] ... La nuit et le ciel parlent de Dieu, d'éternité, d'infini à la contemplation; l'aurore est l'heure des projets, des volontés, de l'action naissante... [...] ... Le printemps est là. Primevères et violettes ont fêté son arrivée. Les pechers ouvrent leurs corolles imprudentes; les bourgeons gonflés des poiriers, des lilas, annoncent l'epanouissement prochain; les chèvre-feuilles sont déjà verts...»* („*Fiece aurora semnează un contract nou cu existența, aerul dimineții suflă o nouă și zîmbitoare energie în vine și măduvă; fiece zi este o repetiție microscopică a vieții... [...] ... Noaptea și cerul vorbesc despre Dumnezeu, despre eternitate, despre infinitul contemplației; aurora este ora proiectelor, a voințelor, a acțiunii*

născînde... [...] ... Primăvara este aici. Ciuboţelele cucului şi violetele au sărbătorit sosirea ei. Piersicii neprevăzători îşi deschid corolele; mugurii umflaţi ai perilor, liliacului anunţă înflorirea apropiată; caprifoiul este acum înverzit..."). (în: *Fragments d'un journal intime*, ed. cit., p. 55).

23. *Architettura del paesaggio (Arhitectura peisajului)*, cit., p. 161.
24. *L'expérience esthétique de la nature*, cit., p. 40. Dar experienţa trăită a unei anomalii meteorologice, în contrast cu figura şi înclinaţia peisajului, poate prelungi judecata estetică în consideraţii filosofico-morale, ca în *Inverno a Taranto (Iarna la Tarent)* de Cesare Brandi: „... Dar această iarnă, această blestemată iarnă atomică nu a iertat pe nimeni... [...] ... Ţinuturile mele sînt cele unde nu ninge niciodată, unde nu se cere puritate zăpezii şi înţelepciune frigului; şi acum, chiar şi acele ţinuturi autentice, rumenite de soare ca de focul cuptorului, trebuie să se vadă îmbibate cu apă neghioabă, unse cu albuşuri de ouă clocite, arse de gheaţă. De pe ferestruica mată vedem linia atît de dulce relaxată a orizontului din Tavoliere şi, sub mine, în lungul trenului, un brîu de zăpadă tare să-ţi vină să mori: şi era însoţirea cea mai distonantă care s-ar putea închipui..." (*Pelerin în Puglia*, cit., 122—123).
25. *L'expérience esthétique de la nature*, p. 40, cit. Şi Lukacs ia în consideraţie acest aspect al problemei, legînd experienţa naturii de cea a *plăcutului*, în: *Estetica*, tr. it. cit., vol. II, pp. 1403 ş.u.
26. Prin mediaţii care aici nu şi-ar găsi locul dacă le-am reconstrui, la originea acestor polemici împotriva artei, în numele unei realităţi frumoase prin sine din care arta ar fi un surogat alienant, stau pe de o parte teoriile lui Mondrian şi de alta, mai depărtată, dar nu mai puţin eficace, concepţia anunţată în 1855 de Cernîşevschi; care susţinea că misiunea artei este „de a fi, în caz de lipsă a realităţii, într-un anume sens înlocuitorul ei"; cu revendicarea de aici a unei superiorităţi a *realităţii* asupra *visului, a semnificaţiei reale* asupra *cererilor fantastice* (N. G. CERNÎŞEVSCHI, *Del rapporto estetico tra arte e realtà (Despre raportul între artă şi realitate)* în: *L'estetica e la poetica in Russia (Estetica şi poetica în Rusia)*, sub îngrijirea lui Ettore Lo Gatto, Florenţa, Sansoni, 1947, p. 181; privitor la gîndirea lui Cernîşevschi ca negaţie a esteticii, şi la raporturile cu tendinţele ostile artei şi esteticii în gîndirea rusă a secolului al nouăsprezecelea şi începutul secolului douăzeci, să se vadă nota introductivă

a lui Lo Gatto (*idem*, p. 167). O critică la aceste teorii ale lui Cernîşevschi, din punct de vedere hegelian-marxist, a fost formulată de Lukacs, în: *Estetica*, tr. cit., vol. II, cit., pp. 1367 ş.u., 1836 *passim*. Şi să se vadă şi criticile formulate la vremea sa de Vladimir S. Soloviev, în eseul *Il primo passo verso un estetica positiva (Primul pas către o estetică pozitivă)* în: *L'Estetica e la poetica in Russia (Estetica şi poetica în Rusia*, cit., pp. 348—352), care dezvoltă (1894) teme prezente în primele pagini ale eseului *La bellezza vella natura (Frumuseţea în natură)*, din 1889 (*idem*, p. 353—360).

27. *L'expérience esthétique de la nature*, cit., p. 40.
28. *Idem*, p. 41.
29. Şi citiţi-l pe Thoreau: „... E frumos să ştii să pictezi un anume tablou, sau să sculptezi o statuie, şi astfel să redai frumoase unele obiecte; dar este mult mai demn de glorie să sculptezi şi să pictezi atmosfera însăşi şi mijlocul cu care privim, lucru pe care moral îl putem face. Arta cea mai demnă este influentă asupra calităţilor zilei. Fiecare om are sarcina de a-şi face viaţa, chiar şi în detalii, demnă de contemplaţia operelor sale cele mai frumoase şi cele mai critice...; ... [...] ... M-am dus în păduri pentru că doream să trăiesc cu înţelepciune... [...] ... Dumnezeu însuşi culminează în momentul de faţă, şi niciodată nu va fi mai divin, în orice secol. Şi noi sîntem capabili să înţelegem din plin ceea ce este sublim şi nobil numai pătrunzînd şi absorbind fără răgaz realitatea care ne înconjoară..." (*Walden ovvero la vita nei boschi (Walden sau Viaţa în păduri)*, II, *Dove vivevo e perché (Unde trăiau şi de ce)*, în: HENRY D. THOREAU, *Opere scelte (Opere alese)*, tr. it. de Piero Sanavio, Veneţia, Neri Pozza, 1958, pp. 360—363). Dealtfel este cunoscută influenţa gîndirii lui Thoreau, la o sută de ani după moartea sa (1862) asupra mişcărilor americane de care se leagă şi *arta săracă* din ţara noastră. Şi citiţi, în primul capitol din *Walden*, consideraţiile într-un anume fel paralele cu cele ale lui Cernîşevschi: „... efectul artei noastre este numai de a înlesni această stare atît de joasă şi de a face să se uite cea mai înaltă" (*idem*, p. 317).
30. CESARE BRANDI, *Dov'è Olimpia (Unde este Olimpia)*, cit., p. 146.
31. *Il dominio di Arnheim (Domeniul lui Arnheim)*, tr. it. de Aldo Traverso, în: A. E. Poe, *Tutti i raconti e le poesie (Toate povestirile şi poeziile)*, Ed. Casini, Florenţa, 1965, p. 921.
32. *Idem*, p. 921.

VIII
IDEEA DE PEISAJ ABSOLUT ȘI GRĂDINĂRITUL CA ARTĂ

1. Realitatea peisajului și absolutizarea sa. Cum am ajuns la ultima fază a cercetării noastre, putem încerca să recapitulăm mental poeticile de peisaj și criticile de peisaj în particularele lor manifestări istorice: să ne gîndim, adică, la modurile cum în decursul timpurilor determinările interne ale categoriei estetice, ca idealuri operative sau elemente de judecată, au fost referite la peisaj: așa, de exemplu, *pitorescul*, *sublimul*, *grația*. Și ne vom aminti cum în judecarea peisajelor și în intervențiile prin care se propuneau de a da peisajului o anume configurație estetică mai degrabă decît o alta, totdeauna intervenea o manieră specifică de a concepe categoria estetică: în raportul său cu experiența imediată, anterioară judecății, și în legătura sa cu categoriile rimanente ale gîndirii. Vom lua iar în mînă, așadar, toate firele multiple și divers zugrăvite din care s-a țesut cercetarea noastră: și ne vom da seama că fiece considerație estetică privitoare la peisaj, oricare i-ar fi intenția și în orice manieră ar fi formulată, expunea și subînțelegea un raport între realitatea peisajului — ba chiar; între *o* realitate a peisajului — și unele determinări ale categoriei estetice: care, în referirea lor la realitate, se configurau ca *teorie* a peisajului, de

unde, peisajele reale, judecate pe baza ei sau modificate, erau tot atîtea individualități, constituind, în întregul lor, *practica* acelei teorii. Trebuie să adăugăm că nu rareori teoria, ideea de peisaj, chiar înainte de a fi formulată conceptual, își găsea propria expoziție în artă: în peisajele, să spunem, poeziei sau narațiunii; și în peisajele picturii — în afară de multe altele pe care pînă acum am avut prilejul să le amintim, în cele (pe care le-am mai întîlnit cu alt prilej) în care imaginea picturală enunță o viziune a naturii fondată pe referința estetică a frumuseții ca „Idee" superioară realității și bazîndu-se pe aceeași realitate. Și este viziunea care a fost la timpul său subliniată de Cesare Gnudi în clasicismul poussinian: „viziune nouă și foarte limpede a unei naturi rațional recreate în adevărul său și în ordinea sa supremă [...], văzută cu o claritate prospectivă cristalină care duce la o egală evidență vizuală a planurilor depărtate și a celor dintîi planuri [...], care inserează fiece subiect, fiece existență în organismul în întregime înlănțuit și legat de natură, unde totul este raport, este multiplicitate infinită strînsă în unitatea legilor raționale pe care mintea și ochiul omului le descoperă în univers"[1]. Și este bine cunoscută legătura foarte strînsă care există între peisajele picturale poussiniene și grădinăritul formal francez: care își propunea să fie o realizare a ideii enunțate în acele peisaje, încarnînd, ca formă a ambientului, forma-pentru-viață, frumusețea prezentată în acele picturi ca perfecțiune a naturii; perfecțiune care era raportată, ca element de referință, la peisajele naturale, nu modelate cu o intenționată finalitate estetică.

Noul punct de plecare trebuie să fie acum, pentru noi, constatarea că în fiecare peisaj se tinde totdeauna să se stabilească un raport între realitate și idee; și că ideea de peisaj este totdeauna gîndită ca *formă* a naturii în constituirea sa ca obiect estetic. Și am avut

prilejul să constatăm cum această formă, care în peisaj este *răspîndită*, inerentă unei realități a cărei calificare nu este niciodată numai estetică, a găsit totdeauna în grădină momentul propriei cristalizări interioare: în care orice mod de a concepe calitatea estetică a peisajului devine explicit în sine și se autofinalizează ca principiu al unei activități ce dă formă naturii; transmutînd în formă reală *în peisaj*, și chiar separată de peisaj în orice fel, printr-un raport cu el care este în același timp de continuitate și de excludere (și am și înregistrat teoria pe care, cu privire la acest particular raport, ne-a dat-o Borchardt în primele pagini din *Grădinarul pasionat)*, acea formă care în măsura în care este formă *a* peisajului, este gîndită ca determinare categorială a judecății estetice, sau ca principiu ce călăuzește intervențiile operative îndreptate către modificarea estetică a peisajului, prin rațiuni, nu exclusiv estetice, sau nu estetice în primul rînd[2].

Putem așadar să gîndim grădina ca un peisaj a cărei existență coincide cu contemplabilitatea sa, în același fel în care, pentru cine se hazardează în el, satisfacerea simplului sentiment vital, bucuria sentimentului de sine, coincide din plin, fără excedente, cu bucuria estetică, cu plăcerea contemplației dezinteresate; cu sentimentul, spunea Kant precriticul, nu al *materiei*, ci al *formei*. În grădină, în sfîrșit, ceea ce în peisaj satisface sentimentul vital și-l face să se bucure de el, se configurează fără îndoială, în sine și prin sine, ca formă pentru contemplație și prin urmare scop spre care tinde operativitatea artistică — în timp ce tot ceea ce constituie peisajul ca obiect de contemplație, dincolo de simpla plăcere vitală de a te afla în el, se identifică cu natura care face din grădină un ambient al vieții și pentru viață. Sînt așadar un singur lucru, în grădină, cele două momente care în folosința peisajului trec unul în altul rămînînd

însă diferite fiecare în specificitatea lor: momentul plăcerii vitale, interesate, și cel al bucuriei estetice, dezinteresate; deoarece grădinăritul este artă care își propune să construiască ambiente în care viața să se poată bucura de sine în momentul însuși al trăirii sale, în timp ce natura se constituie acolo ca obiect de pură și dezinteresată contemplație.

Grădina, atunci, ca peisaj în care natura însăși este operă de artă și nu subiect de interpretare artistică sau model de mimeză artistică, în timp ce peisajul, la rîndul său, în măsura în care este luat în considerație estetic, și se vrea o ideală perfecțiune, tinde să configureze în sine grădina, ca formă originară a naturii, antecedentă oricărei producții umane, și model pentru toate activitățile care oricum vor să aducă în lumea noastră o ordine post-naturală: fie ele utilitare, prin intenționalitatea lor de bază, ca agricultura și urbanistica, fie dezinteresate, adică estetice: ca, întocmai, grădinăritul ca artă situată la limita între agricultură și urbanistică. Peisajul absolut ca grădină absolută, grădină absolută ca peisaj absolut: coincidență totală, a ceea ce în peisaj este idee și a ceea ce este în el realitate: absolutizare a grădinii configurîndu-se în peisaj ca absolută realitate a ideii, în timp ce absolutizarea peisajului se configurează ca absolută idealitate a realului. Coincidență, în orice caz, de idee și realitate, așa cum văzuseră Goethe, Schiller și prietenii lor de la Jena. Din partea ideii, în grădină, care este realizare a ideii absolute de peisaj, după cum rînd pe rînd cultura și gustul o concep; din partea realității, în peisaj; în esteticitate unde realul ca atare corespunde cu ideea care din perfecțiunea sa își face o anume cultură, un anume gust, în funcție de determinarea categoriei estetice recunoscută de el ca proprie teorie a frumosului și, prin urmare, ca element de referință a judecății și măsură de evaluare.

Arta grădinilor, citim în *Teoria generală a artelor frumoase* a lui Sulzer, din secolul al XVIII-lea, „coboară direct din natură, care este în sine cea mai perfectă grădinărească", și cum „natura atît de frumos a împodobit universalul lăcaș al oamenilor, și l-a îmbogățit ca obiecte de specii atît de diferite care acționează asupra noastră cu o atît de plăcută varietate, este prin urmare perfect rațional ca omul, dispunînd în ordine propriu-i lăcaș particular, să imite natura, și să facă cît mai frumos poate pămîntul unde trebuie să-și petreacă cea mai mare parte a vieții sale. Aici îl ajută arta grădinilor": a căror esență „constă în aceea că, dintr-o localitate dată, după măsura mărimii și poziției sale, face un ținut cît mai plăcut și totodată cît mai natural îi îngăduie să îl facă condițiile sale particulare"[3].

Peisajul absolut, așadar, ca peisaj a cărui naturalitate are întreaga aparență a artei și pare rezultatul unui ingenios artificiu care ar fi vrut să identifice frumusețea și utilitatea: în sensul că ceea ce este util pare făcut numai pentru frumusețe, în timp ce, ceea ce este frumos, este, ca frumos, util el însuși, și nu o negare sau o transcendere a utilului. Peisaj ideal ca grădină, coincidență totală a realității și a ideii care este visată ca model al oricărui peisaj real; frumusețea peisajelor reale fiind totdeauna asemănarea cu idealul peisaj-grădină, pe care mitologia și poezia l-au așezat la originea tuturor peisajelor: la origine și la sfîrșit, într-o redempțiune definitivă a pămîntului. Un fel de arhetip, totodată, a peisajului și a grădinii: Edenul, despre care găsim una dintre cele mai exhaustive reprezentări poetice în cartea a patra a *Paradisului Pierdut* a lui Milton.

Un zid înverzit, din înaltul căruia te bucuri jur împrejur de o amplă vedere: în cerc, un șir de arbori dintre cei mai frumoși încărcați de fructele cele mai alese, flori și fructe în același timp, de o culoare aurită amestecată

cu altele de un smalț strălucitor; pe ele soarele își punea razele mai ușor decît într-un frumos nor vesperal sau în curcubeu, după ploaie: atît de frumos se înfățișa acel peisaj; și cu aerul, la fiece pas mai pur, îl primea pe cel care se apropia, strecurînd în inimă dulceața primăvăratică și bucuria care poate izgoni orice tristețe . . .[4]. Aici perfecțiunea peisajului *(„so lovely seemed — that landscape . . .")*, după exemplul foarte vechi al grădinii lui Alcineu în cartea a șaptea a *Odiseii*, este simultaneitate de flori și roade: două momente care în plantă reprezintă bucuria frumuseții destinate contemplației și îmbietoarea maturitate a culturii: floarea prin care orice peisaj pare o grădină, dar și fructul prin care grădina pare o cîmpie folositoare: *„Blossoms and fruits at once . . ."* cum scria Milton, cu o evidentă reminiscență homerică. Și simultaneitatea de înflorire și plină maturitate dincolo de a face să coincidă, într-un peisaj absolut, ideea grădinii, natură contemplabilă, cu cea a rodirii, natură utilă vieții; dincolo de a prezenta peisajul ca grădină absolută (căruia nu-i lipsește materiala utilitate a cîmpiei), înseamnă totodată și existența tuturor celor patru anotimpuri: prezența lor totală, după aspirația constant enunțată în reprezentările și imaginile poetice ale unei grădini absolute care este și peisaj absolut. Durată perpetuă a înfloririi care în grădina ideală se identifică pe sine peisajului absolut și unește în sine imaginile poeziei antice cu memoria biblică a Paradisului Terestru; și cu privire la ea sînt constante, în tradiția creștină, mărturiile literare.

Astfel, în Evul Mediu grec și latin: cine voia să laude în biserici sau palate o frumusețe de marmuri sau ornamente de mozaic, obișnuia să recurgă la metafora topică a unei incoruptibile înfloriri, ca în omilia pentru sfințirea Capelei Palatine din Palermo a Regelui Ruggiero (pavimentul de marmoră ca o *poiană care nu pălește ci durează veșnic păstrîndu-și*

înflorirea nemuritoare). Și într-unul dintre cele mai vechi poeme în vulgară dedicate temei de dincolo de mormînt, al lui Giacomino da Verona, citim că în Paradis „sînt veșnic verzi / grădinile și livezile". Și în epoca barocă: cînd Tesauro descria un veșmînt sărbătoresc în care *aprilul glumea*, spune el, alături de *februarie și Flora rîdea în mijlocul zăpezilor iernatice* . . . Contemporan, sau aproape, cu Tesauro, Francis Bacon, în ce-l privește, făcea să rodească aceeași tradiție literară; și după o mențiune explicită la Paradisul Terestru din Geneză („God almighty first planted a garden": trimiterea biblică întărește ideea unei grădini originare, a constituirii sale ca arhetip de peisaj), scria cum că ar fi grădina *perfecțiunea cea mai mare*, „the greater perfection", a civilizației; și sfătuia că ar trebui să se alcătuiască grădini în așa fel încît plantele cultivate în ele să înflorească pe rînd, în toate lunile anului „în fiecare anotimp, lucruri frumoase pot fi"[5].

Era un mod de a asigura de fapt, și nu numai în imaginația poetică, perenitatea deliciilor înfloririi, caracteristică grădinii, ca peisaj absolut, în care orice pălire tomnatecă ar fi compensată de verdele peren; și iarna și-ar avea propriile flori, ca toate celelalte anotimpuri. Fantezia devine aici poruncă: „Pentru decembrie și ianuarie, și ultima parte din noiembrie, trebuie să luați plante, care să fie verzi toată iarna . . . [. . .] . . . Urmează, pentru ultima parte din ianuarie, și februarie, tulichina, care atunci înflorește; șofranul, fie galben, fie cenușiu deschis; margaretele; anemonele, laleaua timpurie, iasomia orientală . . .[6]; și mai departe: „În iulie înfloresc violetele de toate soiurile; trandafiri parfumați; tei; rodesc perii, prunii . . . [. . .] . . . Aceste explicații speciale — adăuga Bacon — merg pentru clima Londrei: dar se înțelege că intenția mea este să aveți, după loc, un *ver perpetuum* . . ."[7]. Și reminiscența virgiliană, dacă o

punem în legătură cu inițiala referire anticotestamentară, nu poate să nu așeze ideea de grădină teoretizată de Bacon la același nivel la care grădina, ca absolutizare a peisajului și perfecțiunea sa, fusese înălțată în texte asupra cărora ne-am oprit cu alt prilej, cînd am subliniat cîte un pasaj din *Roman de la Rose* al lui Guillaume de Lorris, și din ceea ce a fost, în unele aspecte, modelul său, *Anticlaudianus* al lui Alain de Lille. „*Non ibi nascentes expirat gracia floris/nascendo moriens* . . .". Va trebui prin urmare să punem în lumină, în identificarea grădinii și peisajului, acea unire între finitate și infinit care este, am văzut, principiul pe care se bazează, în toate aspectele sale, esteticitatea naturii pe măsură ce se constituie ca peisaj, și ca peisaj este trăită de noi și contemplată totodată. Dar o lămurire de asemenea anvergură cere, în mod preliminar, precizarea a ceea ce în acest moment înțelegem prin *grădină*.

2. Conceptul de grădină și raportul său cu experiența estetică a naturii. Grădinile, și arta care le îngrijește, grădinăritul, le-am întîlnit, se poate spune, la tot pasul, în itinerarul nostru teoretic și istoric: grădini *în* peisaj, la limita între oraș și cîmpie sau în interiorul orașului, și grădini ca model de peisaj, microcosm, am putea spune, în comparație cu care peisajul este ca o extindere care duce către macrocosm: către interiorul lumii locuite de oameni, în măsura în care, în reala sau finalista sa esteticitate, dobîndește pentru noi valoarea de grădină. Un tratat special dedicat artei grădinilor ar depăși însă cîmpul nostru prezent de cercetare; unde, în schimb, intră referirea la definiția kantiană, amintită, a grădinăritului: unde se teoretizează intervenția umană care, orînduind natura ca atare, face din ea obiectul unei contemplații de forme pentru care eventuala utilizare (*„Benutzung"*) și folosul (*„Gebrauch"*) în vederea altor

scopuri sînt numai aparente, deşi reale sînt obiectele naturale expuse[8].

Încă odată, justificarea aprecierii estetice a peisajului, chiar prin mijlocirea grădinăritului (putem considera toate grădinile, şi nu numai cele propriu-zis „peisagistice", ca peisaje artificial create de om) se configurează în mod analog cu acea relativă apreciere estetică a obiectelor de folosinţă. Aici este funcţia unui produs uman — mobilier de lux, ustensile, maşini — care este readusă către o simplă posibilitate pusă în evidenţă: şi este sensul pe care îl putem da acelui *Schein*, „aparenţei" utilului de care vorbea Kant. În grădinărit, utilitatea cultivării pămîntului de către om este pusă în evidenţă întrucît este singura posibilă pentru o contemplaţie a formelor sale[9]. Nu diferită de grădinărit este, din acest punct de vedere, încadrarea peisajului natural într-o viziune riguros prestabilită a arhitecturii; o expunere intenţională a naturii (asemenea celei realizate în grădini) ca obiect de contemplaţie şi de apreciere estetică. Şi dealtminteri, vorbind chiar despre grădinărit, Hegel se ocupă incidental de „peisajele reale şi de frumuseţea lor, care nu sînt destinate folosinţei şi plăcerii şi pot pe bună dreptate să se prezinte prin ele însele ca obiecte de contemplaţie şi de bucurie a frumoasei naturi"[10].

Comune teoriei grădinii şi aceleia pe care o putem numi teoria peisajului (în măsura în care constituie pentru noi un obiect de experienţă şi de judecată estetică) sînt aşadar admiterea preliminară a „unei naturi frumoase şi propice existenţei umane" şi „ideea că frumosul poate fi izolat şi pus în valoare printr-o alegere a celei mai bune dintre formele naturale", şi de-a dreptul „perfecţionat de munca umană"[11]. În măsura în care poate fi considerată „ordonare sau rectificare formală a unui peisaj natural"[12], grădina ne interesează, aici, ca moment de esteticitate „interioară" deliberat realizată printr-un proces productiv

artistic: faţă de care esteticitatea interioară, cea a peisajului natural se configurează ca momentul esteticităţii „larg răspîndite".

Diferitele manifestări istorice ale artei grădinilor pot aşadar fi înregistrate ca mărturii ale modurilor de a vedea şi a judeca estetic peisajul natural: determinarea categoriei estetice pe care o cultură determinată (şi prin urmare o situaţie istorică şi socială) o realizează în propriile grădini, fiind şi elementul de referinţă în baza căruia însăşi acea cultură judecă peisajul natural dat: întreaga istorie a grădinăritului poate constitui, în deplină legitimitate, un sector aparte în istoria criticii de peisaj. Şi acelaşi lucru, cum am văzut, se poate spune despre reprezentările şi descrierile de grădini reperabile în pictura şi literatura din toate timpurile şi de pretutindeni, în măsura în care ele enunţă, fie şi într-o manieră implicită, o idee de grădinărit (esteticitate interioară) care este şi ideea de peisaj (esteticitate larg răspîndită) aşa cum profesează cultura la care participă acele reprezentări şi descrieri: fie privind peisajul, fie aşezîndu-l în perspective determinate, puncte de vedere care îl ordonează privirii, deliberat constituindu-l ca obiect de observaţie, să spunem din nou slujindu-ne de termenii kantieni, pentru *jocul imaginaţiei în contemplarea formelor sale.*

Astfel, pentru platonismul medieval, cu dubla sa direcţie religioasă şi erotică, grădina era ideea arhetip a naturii, frumuseţea absolută a unei naturi necorupte, nesupusă jignirilor timpului: era, ştim, suprema frumuseţe a peisajului; încarnare a *Ideii:* al cărei simplu reflex erau peisajele de natură, în limitata şi schimbătoarea lor frumuseţe. Cu privire la această concepţie am adunat şi am prezentat nu numai un document; şi către ea putem duce, ideea medievală, a grădinii închise, teoretizată de Albert cel Mare[13]. Grădina închisă era frumuseţea absolută ale cărei urme se căutau

privind frumusețile lumești; și peisajele pămîntului erau prin urmare imitații ale unui peisaj supraterestru, a cărei înfățișare o descriau pictura și poezia[14]. Și mărturii ulterioare ale unei idealizări platonice a grădinii, ca model de peisaj într-o situație istorico-culturală diferită, reies din descrierea grădinii unde Bembo, cum am mai amintit, îi punea pe interlocutorii săi din *Asolani* să se întrețină[15].

În această descriere, dacă o cercetăm ca pe o formulare imaginativă a unei judecăți estetice, subiectul (grădina) și elementul de referire (modul în care scriitorul a dat relief caracteristicilor sale formale) notifică cititorului o manieră de a visa natura și de a o judeca estetic ca pe un „răzor" al „acestui sacru templu pe care noi lume îl numim", pe care dumnezeu „l-a construit, după un minunat sfat, rotund și întorcîndu-se la sine și avînd mereu nevoie de sine și implinit"[16]. Frumusețea pe care grădina o realizează în mod studiat, și pe care ochiul observatorului o descoperă în natură, este o frumusețe ideală care se manifestă ca ordine, eleganță, simetrie; este frumusețea lumii ca semn al inteligenței care a orînduit-o, anticipare a unei ordini absolute, a unei absolute liniști — „Acea lume nu are știință de nici un fel de schimbare [...]"[17]. Frumusețea este aici concepută ca domesticire a ceea ce poate fi sălbatic în ea, de îmblînzire spontană în natură. Și-i urmează o idee de grădină, în corelativa critică de peisaj, prin care categoria estetică este înălțare poetică a naturii la idee: peisajul natural poate fi frumos, asemuindu-se unei grădini ingenios dispuse pentru „dulce lăcaș al unei umanități cu subtilitate cultivată"[18].

Dar istoria grădinăritului, dacă vom vrea să o reconstituim din punctul de vedere al esteticii, ca istorie de determinări categoriale operînd în ordonarea grădinilor, realizînd în ele ideala frumusețe dorită de cel care profesa acele determinări explicit sau implicit ne-ar

obliga să regîndim totul la un loc, istoria literaturii și istoria filosofiei și istoria artei: îndrumîndu-ne către lecturi foarte plăcute, care ar provoca confruntări mai mult sau mai puțin problematice: pe care le pot sugera, de exemplu, chiar o incursiune rapidă prin peisajele și grădinile lui Boccaccio, cu trimiterile lor culturale atît de numeroase, și imaginea locurilor reale critic interpretată după o idee din care cititorul interesat de estetica peisajului și de grădini ca arhetipuri ale acestuia, cu greu ar putea să schematizeze în mod univoc, trebuind mai degrabă să se mulțumească să experimenteze în ele, încă o dată, idealizările gotice și platonicizante ale grădinii teoretizate la vremea sa de Albert cel Mare în *De horto concluso*, și devenit acum model ideal pentru un peisaj în care domnește grația iubirii, devenită în întregime profană.

„Cine ar fugi, / Puțin înțeleaptă ar fi, cu așa noroc!". Citim, așadar *Rimele: „În jurul unei fîntîni, într-o poeniță / de ierburi verzi și flori frumoase plină / ședeau trei îngerițe, iubirile lor / povestindu-și poate, și la fiecare, frumosul / chip îl umbrea o mlădiță verde / care le încununa părul de aur . . ."*. Cu adevărat o specie de revers profan a ceea ce avea să fie Madonna din Frankfurt: numai că aici există Amor, în locul îngerițelor. *„În umbra miilor de arbori înfrunziți, / în veșminte ușoare și păgîne, / cu ochi mari și vorbă de femeie / lațuri de el întîi împletite întindea / din părul lui blond, cîrlionțat și liber în vîntul ușor, în poiana verde și răcoroasă, / o îngeriță; pe care o atingea înșelătorul / stăruitorul Amor . . ."* Cu privire la grădinile lui Boccaccio de altfel a vorbit îndelung Georgina Masson, în cartea sa despre grădinile italiene; și putem reda mai jos considerațiile sale cu privire la *Viziunea amoroasă:* „loc de veselie", în care revine tema primăverii veșnice, cu simultaneitate de fructe și flori, existentă atunci la Neapole între Castel Nuovo și mare[19].

Alte pagini demne de amintit, sînt, în cartea lui Masson, cele despre grădina trecentescă a Villei Palmieri, grădina celei de a treia zi din *Decameronul,* a cărei concordanță cu cartea a opta a tratatului *De ruralium commodorum* a lui Pietro De Crescenti („despre grădini și lucrurile desfătătoare din copaci și ierburi și rodul lor meșteșugit făcut") a semnalat-o de curînd Fariello[20]. „El avea în jurul său, în toate părțile, drumuri largi, toate drepte ca săgețile și acoperite cu bolți de vie, care ... [...] ... toate înflorite atunci, atît de puternică mireasmă răspîndeau în grădină, încît, amestecate cu multe alte lucruri care grădina o îmbălsămau, părea ... să fie toată o spițerie cum nu s-a mai văzut niciodată în Orient. Marginile drumurilor erau aproape închise de trandafiri albi și roșii și de iasomie ... [...] ... În mijloc ... [...] ... era o pajiște cu iarbă foarte deasă și atît de verde, că părea aproape neagră, zugrăvită cu mii de feluri de flori, închisă jur împrejur de portocali înverziți și vii și de cedrii ... [...] ... În mijlocul pajiștii era o fîntînă de marmură de o albeață strălucitoare și cu minunate sculpturi în ea ...". O grădină a cărei concordanță, în afara tratatului lui Pier Crescenzi, cu unele precepte formulate la vremea sa de Albert cel Mare, este așa de evidentă, încît, Friederich Georg Jünger, în antologia ilustrelor descrieri și teorii cu privire la grădini, din volumul *Grădini occidentale și orientale,* îngrijit de el după un vechi proiect al lui Hoffmansthal, a putut pe bună dreptate s-o includă în introducerea celei de a treia zi a *Decameronului* imediat după cele două pagini scoase din capitolul *De plantatione viridarium (Despre plantarea arborilor)* a cărții a șaptea *(De mutatione plantae ex silvestritate in domesticationem) (Despre mutarea plantelor sălbatice în grădină)* din tratatul lui Albert cel Mare *De vegetabilibus et plantis;* în care pagini se vorbește despre *viridantia* sau *viridaria* destinate plăcerii mai ales,

decît utilității (și conceptul, cum am văzut, avea să fie reluat, între alții, de Erasmus): care *viridaria* trebuiau să aibă pajiști asemenea covoarelor verzi; și suprafețe de ierburi aromatice și flori; și în centru o fîntînă ...[21].

Grădinile lui Boccaccio însă aici ne interesează ca diferite cristalizări ale ideii de frumusețe căutată în peisaj: de aceea, trebuie să ne limităm la a așeza grădina din Ziua a treia într-o ambientare peisagistă, a unei naturi, dacă vrem să repetăm titlul lui Albert cel Mare, transpusă *ex silvestritate in domesticationem.* Este natura domestică, *civilizată,* a cîmpiei toscane, așa cum era în Trecento rînduită și cultivată: natura în care, la Santa Maria Novella, Pampinea și-a hotărît prietenele să meargă, ca să găsească în ea adăpost împotriva ciumei, și să stea acolo în petrecere, veselie și plăcere: „Acolo se aud păsărelele cîntînd, se văd înverzind colinele și cîmpiile, și cîmpurile pline de grîne unduind asemenea mării, și copacii de mii de feluri, și cerul mai deschis, care, oricît de mîhnit ar fi, nu-și neagă frumusețile eterne, care mult mai frumoase sînt privirii noastre decît zidurile goale ale orașului nostru". O natură, putem adăuga, pe care cu greu astăzi o poți recunoaște, după ce, nu numai speculația terenurilor de construcție, ci și progresul științifico-tehnologic, care îi este cauză, o dată cu urbanizarea și transformarea civilizației agricole în civilizație industrială au început să dea o înfățișare nouă colinelor din jurul Florenței. Și va trebui să ne întoarcem asupra altor pagini din Boccacio, pentru a extrage din acea natură o imagine pe care noi, cei vîrstnici de acum, am avut vreme s-o cunoaștem și s-o iubim, înainte de cotitura istorică a ultimilor cincisprezece ani. Va trebui să recitim unele strofe din *Poemul ninfelor fiesolane:* deplîngînd pierderea lumii descrise în ele, sau bucurîndu-ne de ele, dacă din fericire sîntem convinși (fiecare are dreptul să profeseze convingerile pe care le preferă) că

civilizația care în locul cîmpiilor și grădinilor grămădește condominii de ciment armat, și clădiri industriale și cimitire de automobile, este o civilizație mai bună și mai dreaptă, și mai egalitară, decît cea care era accesibilă tuturora, tuturora familiară, într-un fel sau altul, experiență pe care Boccaccio o descria în versurile sale florentine, cîțiva ani înainte ca *moartea neagră* din 1348 să facă să-i apară în minte *Decameronul: „Era în acea vreme a lunii lui mai, / cînd frumoasele pajiști strălucesc de flori, / și privighetorile pe toate malurile / își vădesc în cînturi dragostea „ / . . . [. . .] . . . / În jurul unei frumoase și limpezi fîntîni / de iarbă proaspătă și flori înconjurată, / care mai este încă la poalele muntelui / Cèccr, de partea pe care soarele o privește, / cînd în miaza zi se găsesc față-n față, / și fîntîna Aquelli este astăzi numită, / În apropierea celei a Dianei se afla / și multe nimfe în juru-i adunat-a. / Astfel, toate în jurul / fîntînii limpezi și frumoase s-au așezat . . .*".

Și nu numai trimiterea, prin numele protagonistului, la Villa Ruffolo di Ravello, comentată cum se cuvine de autorii moderni, ne va face să ne întoarcem la o pagină din *Decameron,* ci și nivelarea formală de acum înaintată (datorită autostrăzilor și centrelor de dezvoltare și instalații turistice, și zonelor de extindere edilitară) a coastei tirreniene, la fel cu toate celelalte părți ale lumii, pe toate mările, care, dealtminteri, nu peste multă vreme vor fi tot atît de lipsite de viață și de miresme; și toate, mulțumită progresului și civilizației buneistări, toate la fel de uleioase la suprafață. Într-o lume care, cu acordul filosofilor viitorologi, va fi unificată în sensul celei mai absolute identități a oricărui loc cu toate celelalte („lumea e una!"); și categoria diversității, pe care filosofiile scientiste și ideologiile tehnologizante o detestă ca și pe cea a libertății individuale, va fi definitiv eliminată de acolo unde vom putea găsi locuri, ca cele de

pe riviera amalfitană, dacă nu în Nuvela a Patra din Ziua a doua? „. . . Se crede că țărmul de la Reggio la Gaeta, este cea mai plăcută parte a Italiei, în care, destul de aproape de Salerno, este o coastă privind către mare, pe care locuitorii o numesc Coasta lui Amalfi, plină de mici orășele de grădini și fîntîni . . ."[22]. Și va trebui, firește, să recitim capitolul al cincilea din *Elegia madonnei Fiammetta,* dacă vom dori să găsim un alt model din acea natură cultivată și domesticită ale cărei adevărate monumente erau grădinile lui Boccaccio; un model, și acesta, aproape cu totul pierdut, acum cînd viitorul *a și început,* cu aprobarea precursorilor de tot felul: „. . . puțin mai departe de plăcutul munte Falerno, în mijlocul anticelor Cumae și Pozzuolo se găsesc desfătătoarele Baie deasupra țărmurilor marine, și loc mai frumos si mai plăcut nu acoperă cerul. Este înconjurat de munți preafrumoși cu feluriți arbori și vii acoperiți . . ."

3. Cristalizare și extindere a frumuseților naturii. Pentru cine îl citește pe Boccaccio reiese clar raportul între grădini și peisaje, așa cum îl concepea el; și așa cum noi putem teoretic să-l reconstruim ca raport între cristalizare și extindere a unei aceleiași calificări estetice a naturii, în formele diferite pe care ea le lua în funcție de locurile visate de autor, cu diferita vocație formală a situării și a conformației lor orohidrografice, a climei și a vegetației lor și a istoriei care a contribuit la a le modela într-un fel sau altul: grădinile palatului regal al casei d'Anjou, și cele din Amalfi, din Ravello; și peisajul din Cumae și Pozzuoli, și de pe coasta amalfitană: golful Neapole și golful Salerno: și villele toscane, peisajele colinelor de deasupra Fiesolei. Aspectele diferite ale unei naturi veșnic orînduite, făcute pentru plăcerea de a trăi și de a iubi; două diferite ale unei naturi veșnic orînduite, făcute element de referință universal subiectiv: ad-

jectivare în care grația gotică a dobîndit o soliditate care în Toscana Poemului nimfelor și al nuvelelor este de o limpezime sensibilă și mentală educată rustic, fericită transparență a unui aer ca de cristal, în care contururile și volumele se desenează cu îngrijire și sigure; și cealaltă adjectivare, prin care peisajul, în evocările Campaniei, are o densitate moale ca mierea, și o densitate îmbibată de lumină, în care culorile și liniile par să se topească într-o pastă luminoasă și înmiresmată: și la această bucurie molatecă, se contrapune, în invectivele poetului (*„Poate să piară numele tău, Baia, și locul, / pădurile sălbatice și plajele tale să fie . . .“*) peisajul sălbatic, pe care numai speranța de a-și ajunge din urmă iubita, îl face să-l îndure: deoarece, nefiind natura îmblînzită, ea nu are pentru Boccaccio nici un fel de atracție; și cînd e nevoie să vorbească de ea, este însoțită, în ce-i este specific, de adjective în care nu transpare încă, ba chiar nici nu poate fi bănuit, ceea ce patru secole mai tîrziu (cîțiva ani mai mult sau mai puțin) avea să califice drept *plăcută groază* a *sublimului* settecentesc, strîns legat de *pitoresc,* căruia în vremea lui Boccaccio nu i se cunoștea favoarea de care avea să se bucure în gustul european, începînd cu a doua jumătate a secolului al șaptesprezecelea: *„Asprii munți și văile colinei, / pădurile dese și apa și ghiața și vîntul, / alpii sălbatici și plini de groază, / și undele vrăjmășite ale mării și rîurilor . . .“*.

Cu adevărat nu ar fi fost de gîndit, pentru cultura și gustul al căror exponent era Boccaccio, să facă o grădină, artificial modelînd natura după ceea ce în ea, în a șaptezeci și una *Rimă* este caracterizat ca *aspru și sălbatic* și *înspăimîntător*. Pentru a ajunge la o astfel de ipoteză cu privire la grădinărit, trebuia ca natura să fie admirată și să te bucuri de ea, în aparența contemplabilă a existenței sale neîmblînzite și nu domesticite de om, pînă și în inospitalitatea sa sălbatică și amenințătoare.[23] Și teoretizarea grădinilor avînd *scene de groază,* am citit-o, la vremea sa, în traducerea rezumativă inclusă de Silva în tratatul său, a descrierii lui Chambers cu privire la grădinile chinezești, sau cel puțin, a celor pe care el le-a botezat cu acest nume — o descriere pe care Sulzer o acreditase filosofic, inserînd-o la cuvîntul *Gartenkunst din teoria sa generala.*[24]

Este știut faptul că *scenele de groază* teoretizate de Chambers în tratatul său, și reluate de De Lille, de Sulzer, de Silva al nostru, au fost limita extremă (sau, cum socotește August Schlegel, o degenerare) a acelei spontaneități a formelor naturale care în cursul secolului al optsprezecelea a fost acreditat împotriva modei grădinilor în care natura se arăta oricum domesticită de intervenția omului. De asemenea, este știut că aceste grădini considerate *picturale,* pentru a le contrapune celor *arhitectonice,* în Europa au primit numele de grădini engleze; și-l mai păstrează și acum, deoarece în Anglia, prin opera lui William Kent, Lancelot Brown zis „Capability“ și alți arhitecți peisagiști, acestea au atins maxima lor perfecțiune, și au fost teoretizate, didactic chiar. Tot atît de cunoscută este conexiunea teoriei grădinilor engleze cu estetica *pitorescului* și cu cea a *sublimului.* Din numeroase eseuri care s-au scris asupra acestui subiect, cel al lui Horace Walpole *Despre grădinăritul modern* expunea în termenii cei mai precișii conceptele fundamentale ale interpretării estetice a naturii, estetică profesată de Kent, și îi furnizase principiile fundamentale pentru opera sa de constructor de grădini.

Kent, scria Walpole în 1771, a fost *îndeajuns de pictor pentru a aprecia punctele de atracție ale peisajului,* pentru a-și da seama „că întreaga natură era o grădină. El a atras atenția asupra deliciosului contrast între înălțimi și văi care în mod neperceptibil alternează, a apreciat frumusețea dulcilor convexități și concavități ale golului, și a băgat de seamă cum

micile păduri naturale, cu fericite podoabe încoronează un relief rotunjit, deplasînd și lărgînd perspectiva într-o iluzorie confruntare, deoarece te invită să privești în depărtare printre trunchiurile lor atrăgătoare. Grupuri de copaci întrerupeau o pajiște prea uniformă și prea întinsă; frunzișurile veșnic verzi și pădurile făceau un contrast cu uniformitatea cîmpiei ...[...]... Dar din toate frumusețile pe care le-a adăugat el la înfățișarea frumoasei noastre cîmpii, nici una nu a fost mai presus de modul în care dispunea el apele. Adio, canale, adio, bazine circulare și cascade care coboară pe trepte de marmură, adio acestor extre.. de absurde măreții ale villelor din Italia și Franța! ...[...]... Plăcutul curs este călăuzit în așa fel încît părea să șerpuiască după buna sa voie ...[...]... Astfel, neavînd altceva sub ochi decît culorile naturii și percepînd aspectele ei cele mai ademenitoare, puteai vedea deschinzîndu-se dinaintea ochilor o nouă creație. *Peisajul viu era rafinat sau învigorat, fără a-l transforma însă ...*".[25]

Știm și felul în care unul dintre primele atestate teoretice cu privire la această adevărată și proprie poetică a grădinilor a fost formulat de Addison, încă din 1712: mai ales în numărul din *Spectator* (414) care poartă data de 25 iunie. Cu Addison, dealtfel, am făcut cunoștință citindu-i călătoria în Italia, ca unul dintre cei dintîi călători care (după poemul latin al lui Audiberti și după cosmogonia lui Burnet) au apreciat estetic peisajul alpestru pentru calitățile ce aveau să-l facă exemplar din punctul de vedere estetic al *sublimului*, cunoscînd legăturile sale cu teoria grădinii engleze acum, trebuie să amintim de Addison în măsura în care își proclama propria-i preferință pentru grădinăritul care lasă natura liberă să crească conform propriei spontaneități, și nu deformează arborii în *conuri, globuri și piramide*[26]. Și în același număr din *Spectator* va fi important pentru noi să subliniem,

în mod special, unele expresii indicînd modul în care Addison înțelegea frumusețea naturii; categoria de judecată pentru peisaje și grădini. Vom citi atunci: „Există ceva mult mai îndrăzneț și magistral în mișcările rudimentare și neîngrijite în natură, decît în grațioasele trasee și în înfrumusețările artei. Frumusețile grădinii sau ale palatului cel mai somptuos, stau într-un spațiu mic, imaginația aleargă numaidecît în afară, și caută altceva care s-o desfete; dar în întinsele cîmpii ale naturii, ochiul aleargă în sus și în jos fără nici o constrîngere de felul acesta, și se hrănește dintr-o varietate infinită de imagini, care nu au limite ...[...]... Din acest punct de vedere, grădinile noastre din Anglia nu sînt atît de plăcute pentru fantezie ca cele franceze și italiene, unde o mare întindere a solului este acoperită de acel plăcut amestec de grădină și pădure, care în orice loc reprezintă o artificială sălbăticie, cu mult mai fascinantă decît precizia și eleganța pe care o întîlnim în grădinile din țara noastră ...[...]... Grădinarii noștri, în loc să urmeze natura, le place să se depărteze cît mai mult posibil de ea. Copacii noștri cresc în formă de conuri, de globuri și de piramide ...[...]... Nu știu dacă în felul meu de a gîndi sînt extravagant, dar, în ce mă privește, prefer să privesc un copac în toată exuberanța și abundența ramurilor sale, mai degrabă decît după ce a fost tăiat în chip de figură geometrică; și nu pot să nu mă gîndesc că o livadă în floare are o înfățișare mult mai plăcută decît micile labirinturi din cel mai îngrijit „*parterre*"[27].

Eseul lui Addison este cu adevărat o indicație, pentru scopurile urmărite de noi, prin unele adjectivări ale sale, ca cea care califică mai fascinantă (*"more charming"*) rusticitatea artificială (*"artificial Rudeness"*) decît *precizia* (*"Neatness"*) și *eleganța* (*"Elegancy"*). Și afirmația că rusticitatea artificială era practicată pe continent, în timp ce grădinarii englezi erau

credincioși geometrizării nu numai a straturilor, ci și a copacilor, a gardurilor vii, a tufișurilor, poate face din această grădină a lui Addison un document de adăugat la atîtea altele, în favoarea tezei care se opune convingerii, chiar prea răspîndite, după care grădinile englezești ar trebui considerate o anticipare a gustului romantic. O teză, trebuie să adăugăm, care poate fi pusă în valoare de rezervele critice cu care unul dintre cei mai mari teoreticieni ai romantismului german, August Wilhelm Schlegel avea să vorbească de acel curent extrem al grădinăritului englez care se complăcea în imitarea aspectelor terifiante sau întristătoare ale naturii și din simpatia declarată pentru ornamentarea geometrică în grădinile arhitectonice.[28] Dar ceea ce este important pentru noi, aici, nu este atît răspunsul de dat problemei referitoare la preromantismul sau clasicismul grădinii engleze în opoziția sa față de grădina geometrică, cît constatarea că grădina engleză nu este considerată ca o reabilitare a naturii ca peisaj, și, dimpotrivă, configurare a grădinii ca peisaj, în timp ce grădina geometrică ar fi negarea peisajului, sacrificarea lui pentru idealul unei frumusețe care întoarce naturii spatele — un mod, la urma urmelor, de a acredita cu o chezășie obținută pe cale frauduloasă de Le Nôtre și într-o măsură mai mare sau mai mică de predecesorii săi italieni (de l-am aminti fie și numai pe Francesco Colonna: „Trei grădini: una de sticlă, una de mătase, una în formă de labirint, care este viață umană") idealul profesat de futuriști cîteva decenii în urmă (să ne gîndim la grădinile lui Giacomo Balla), și astăzi subînțeles de făuritorii esteticilor industrializate: înclinați să aprobe gardurile vii de plastic simulînd vegetația, pe care unii ar vrea să le așeze între cele două benzi ale autostrăzilor, și florile pînă și ele de material plastic, de pus în vestibulurile caselor, în locul florilor și plantelor adevărate: idealul, să spunem al orînduirii formale a materialelor artificial produse și potrivnice naturii, ca un înlocuitor al grădinii, în același fel în care ambientul urbano-industrial ar fi un înlocuitor al peisajului, dacă nu de-a dreptul un pas înainte față de peisaj, o cucerire a progresului al cărui scop este totala abolire a naturii, formulată ca ipoteză de Huxley în *Brave New World*.

Că orînduirea formală de materiale artificiale, artificial orînduite într-un spațiu deschis, fără nici o intervenție a naturii vegetale, poate să califice estetic și să adauge o frumusețe proprie este un lucru prea evident, pe care nimeni nu visează să-l nege. Cu condiția însă să nu se presupună că formele acestea artificiale (cărora le lipsește viața care este proprie, așa cum s-a văzut, naturii ca atare), pot înlocui grădinile și peisajul: forme pentru care, grădina este modelul cristalizat al formelor sale oricum concepute. Modele de peisaj sînt și grădinile lui Le Nôtre sau grădinile italiene ale Renașterii — sau grădinile japoneze, care astăzi dobîndesc, în Europa și în restul lumii, o favoare asemănătoare celei de care în Settecento s-a bucurat grădinăritul chinez.[29] Modele de peisaj: adică realizări de idei estetice care sînt căutate în peisaje ca formă a lor; și care, conceptual formulate, sînt acceptate ca elemente de referință ale judecății lor, ce au ca subiect peisajul.[30] Trebuie așadar să considerăm grădina engleză (dacă vrem s-o numim astfel după denumirea istoric intrată în uz) și grădina franceză și italiană, nu ca pe o grădină peisagistică una și pe cealaltă antipeisagistă: ci numai, uneori, acceptînd sugestiile lui A.W. Schlegel, grădină picturală și grădină arhitectonică.[31] În orice caz, două paradigme ale esteticității care sînt apreciate în natură și se caută în peisaj. Două poetici, să spunem: în care sînt propuse două diferite obiectivări ale categoriei estetice după determinările interne pe care i-o dădeau cultura Renașterii italiene, sau cea franceză a secolului lui Ludovic al

XIV-lea, sau cultura engleză din secolul al XVIII-lea. Aceste obiectivări exprimau prin urmare un ideal nu numai al frumuseții din natură, ci a raportului naturii cu idealurile, aspirațiile oamenilor, care intervin în natură sau o judecă în funcție de o relație pe care am luat-o în examinare tratînd modul în care, în peisaj, natura devine cultură și cultura devine natură: tratînd, așadar, modul în care diferitele poetici ale grădinăritului propun tot atîtea obiectivări ale unei idei estetice care ne călăuzește în alegerea și judecarea peisajelor. Lucru care va reieși limpede, în manieră definitivă, din aceleași pagini pe care de curînd le-am luat ca exemplu, și încă nu le-am restituit totalității raporturilor lor contextuale.

4. Grădina engleză și poeticile de peisaj. — Ar fi bine, la acest punct, să ne întoarcem la concluziile lui Wittkower, în eseul său despre *Neopalladianismul englez, grădinărit peisagistic, China și iluminismul*, de unde am subliniat teza, numai în aparență paradoxală, după care grădinăritul englez ar fi teoretic bazat pe motivații iluministico-neoclasice mai curînd decît pe motivații preromantice, cum în mod tradițional se crede, și cum, istorico-filosofic a confirmat în urmă cu cîțiva ani Lovejoy, la care Wittkower se referă limpede.[32] Nu putem disocia — scrie Wittkower — prima fază a mișcării pentru grădina peisagistică, de concepțiile iluministe, morale și politice, care au inspirat prima fază a neoclasicismului arhitectonic. Aceleași idei erau exprimate cu ajutorul unor principii formale care nouă ni se păreau diametral opuse. Dar Burlingtonienii de la începuturile secolului al optsprezecelea, cu greu căpătau conștiința unor astfel de contraste. Pentru ei, simplitatea și naturalețea erau legătura care unifica arhitectura clasică și natura nonviolentată"[33]. Și putem, în ce ne privește, să recitim pasajele din poemul *Liberty* de Thomson, pe care Wittkower le citează

în confirmarea tezei sale: acele versuri cărora poetul *Anotimpurilor* (în același timp autorul odei *Rule, Britannia,* a versurilor *In memoria lui sir Isaac Newton)* le contrapunea parcurile și grădinile tiraniei franceze, unde *natura este oprimată de o artă pretențioasă, și geniul silvan plînge,* celor ale Angliei, *țară ferice, sol în care domnește justiția omului liber; acele scenarii silvestre* pe care, împreună cu arhitectura concepută de Contele de Burlington, le întrevedem către sfîrșitul poemului: și *în care,* spune poetul, *arta nu aspiră către altceva, decît să pună în evidență frumusețile naturii.*[34]

Și nu vom putea să nu ne amintim, numaidecît, de preferința declarată a enciclopedistului Saint-Lambert mai degrabă pentru grădinile naturaliste decît pentru cele geometrice; sau de aprecierile lui Dupaty, cînd condamna grădinile *poruncite de orgoliu, grădini simetrice și monotone* și le elogia pe celelalte, în care *cunoașterea și dragostea pentru frumoasa natură își exercitau vraja lor asupra ochiului, asupra imaginației și inimii, trezind în suflet alte și alte noi închipuiri . . .*

În ce mod înțelegea Dupaty fascinațiile naturii în libertatea ei, împreunînd în ea *frumosul* și *sublimul,* o atestă între altele o scrisoare unde el povestește ascensiunea pe Vezuviu în timpul unei erupții; și ar fi binevenit dacă am avea sub ochi pasajul, unde aprecierea naturii libere, configurată, în ce privește grădinile, ca refuz al grădinăritului geometrico-arhitectonic și preferința pentru cel naturalistico-pictural, atît de evidentă ca dorință a unui ideal estetic care în peisajul vezuvian, cu toate variațiile și contrastele sale, își găsește propria obiectivizare împlinită: „*. . . Je commence par monter entre deux champs couverts de peupliers, de mûriers, de figuiers entrelacés de vignes souples et vigoureuses, qui tantôt s'appuient et suspendent à ces arbres, tantôt montent et se soutiennent d'elles mêmes au milieu des airs. . . [. . .] . . . Après avoir traversé pendant une*

heure de beaux vergers, j'arrive à une lave immense ... [...] ... *Les bords de cette lave sont tapissés, comme les bords de la Seine, de gazon et de fleurs, et ombragés çà et là de jeunes arbustes qu'une cendre féconde arrose, pour ainsi dire, et nourrit toujours. Après avoir suivi quelque temps un sentier très-difficile, je me trouvais sur des rochers affreux, au milieu de la cendre mouvante ...[...]... Là, il fallut gravir péniblement des morceaux de scories qui s'écrouloient sous mes pas. Je m'arrêtais un moment pour contempler. — Devant moi, les ombres de la nuit, et les nuages s'épaissoient de la fumée du volcan, et flottoient autour du mont; derrière moi, le soleil précipité au-delà des montagnes, couvroit de ses rayons mourants la côte de Pausillippe, Naples et la mer; tandis que sur l'île de Caprée la lune à l'horison paroissoit; de sorte qu'en cet instant je voyais les flots de la mer étinceler à la fois des clartés du soleil, de la lune et du Vesuve. Le beau tableau! — Lorsque j'eus contempler cette obscurité et cette splendeur, cette nature affreuse, stérile, abandonnée, et cette nature riante, animée, féconde, l'empire de la mort et l'empire de la vie, je me jetais à travers les nuages, et je continuais à gravir ...".*[35] *(„... Incep prin a urca între două cîmpuri acoperite de plopi, duzi, smochini, înlănțuiți de vițe suple și viguroase, care, cînd se sprijină și atîrnă pe acești arbori, cînd urcă și se susțin singure în aer ...[...] ...După ce am străbătut timp de o oră frumoase livezi, ajung la o* lavă *fără sfîrșit ... [...]... Marginile acestei lave sînt tapisate, ca marginile Senei, de gazon și flori, și umbrite ici și colo de tineri arbuști pe care o cenușă fecundă îi stropește, ca să spun astfel, și îi hrănește mereu. După ce am urmat un timp o cărare foarte dificilă, m-am trezit pe niște stînci înspăimîntătoare, în mijlocul cenușii mișcătoare ...[...]... Acolo, a trebuit să mă cațăr cu greu pe niște mormane de zgură*

care se prăvăleau sub pașii mei. M-am oprit o clipă să contemplu. — Înaintea mea, umbrele nopții și norii se îndesesc de fumul vulcanului, și plutesc în jurul muntelui; în urma mea, soarele cade dincolo de munți, acoperind cu razele sale murinde coasta Pausillippei, Neapole și marea; în timp ce pe insula Capri luna apărea la orizont; astfel că în această clipă vedeam valurile mării sclipind totodată în luminile soarelui, ale lunii și ale Vezuviului. Frumos tablou! — După ce am contemplat această întunecime și această strălucire, această natură înspăimîntătoare, sterilă, părăsită, și această natură surîzătoare, însuflețită, fecundă, imperiul nopții și imperiul vieții, m-am aruncat printre nori, și am continuat să mă cațăr...")

Mărturia lui Dupaty este o teorie picturală, nu arhitectonică, a peisajului și a frumuseții sale; și mai putem adăuga o altă pagină a sa, napolitană, unde și referirile literare și figurative sînt destul de precise, din punctul nostru de vedere, deși ea ne interesează, de acum, mai ales în măsura în care concepția de frumusețe a naturii, element al judecății de gust, corespunde punct cu punct celei pe care am găsit-o în pagina despre grădina din Poggio de lîngă Genova, în afară de descrierea golfului din Neapole, așa cum îi apărea celui care l-ar fi privit din înaltul Vezuviului, în lumina și totodată în soarele apusului, a lunii ce răsare, a incandescențelor lavei. Să citim prin urmare descrierea pe care Dupaty, ne-a lăsat-o despre veduta napolitană preferată de el, cea de care la vremea lui te puteai bucura lîngă Arenella: *„quels tableaux! il est digne du pinceau des Vernet, des Robert, des Delille, des Bouchers et de Saint-Pierre: des vallons, des forêts, des montagnes, des côteaux, des volcans et la mer, la ville où nacquit le Tasse, la ville où mourut Virgile. — Réunion admirable des couleurs les plus fraîches, les plus vives et les plus belles, avec lesquelles la nature peint l'univers!*

de l'or le plus etincelant des astres, de l'émail le plus animé des fleurs, des flammes les plus ardentes des volcans, des flots les plus azurés des mers, du bleu le plus sombre des cieux, des rayons les plus purs du soleil! Joignez à ce tableau tout ce que les heures y ajoutent ou en retranchent, lorsque, dans leur fuite légère, elles traversent cette contrée; toutes ces ombres, toutes ces clartés, toutes ces nuances, en un mot dont chacune d'elles, prenant à son tour le pinceau de la nature, touche et modifie le globe. Quelles matinées fraîches! quels midi brillants! quels soir calmes et silencieux! enfin quelles nuits amoureuses!"[36] (*„... ce tablou! este demn de penelul unor Vernet, Robert, De Lille, Boucher și Saint-Pierre: văi, păduri, munți, țărmuri, vulcani și marea, orașul unde s-a născut Tasso, orașul unde a murit Virgiliu. — Admirabilă înmănunchere de culori cele mai proaspete, cele mai vii și cele mai frumoase, cu care natura zugrăvește universul! de aurul cel mai sclipitor al aștrilor, emailul cel mai însuflețit al florilor, flăcările cele mai aprinse ale vulcanilor, valurile cele mai azurii ale mării, albastrul cel mai întunecat al tăriilor, razele cele mai pure ale soarelui! Puneți alături de acest tablou tot ceea ce orele adaugă sau iau, atunci cînd, în fuga lor ușoară, străbat acest ținut; toate aceste umbre, toate aceste limpezimi, toate aceste nuanțe, într-un cuvînt, fiecare din ele, luînd pe rînd penelul naturii, ating și schimbă globul. Ce dimineți proaspete! ce după-amieze strălucitoare! ce seri calme și tăcute! în sfîrșit, ce nopți pline de dragoste!*").

Dacă adevărata frumusețe a grădinilor trebuia să fie, după Dupaty, frumusețea picturală și nu cea arhitectonică, constrîngerea formală fiind impusă naturii în grădinile arhitectonice, semn al orgoliului uman, represiv față de natură (și prin urmare imagine a non-libertății. după indicațiile, foarte documentate, ale lui Wittkower, pe care aici încercăm să le exploa-

tăm), întreg peisajul are pentru el aspectul unei grădini, al unei grădini picturale — și despre acest peisaj conceput ca grădină se poate spune cu adevărat că pentru Dupaty peisajul napolitan ar fi un arhetip: un peisaj-grădină prin definiție, despre care juristul și scriitorul francez îi plăcea să-și imagineze diferitul aspect, în funcție de variația luminii în diferitele ore ale zilei: pînă la constituirea sa, noaptea, ca loc predilect al dragostei. Și n-am putea marca mai bine continuitatea acestei idei a peisajului ca grădină absolută față de cea a grădinii ca peisaj absolut, decît citind unele pasaje ale unui eseu pe care Schiller l-a scris despre grădinărit, exact la nouă ani după călătoria în Italia a lui Dupaty, și un an înainte (1799) de a vedea, în ale sale *Horen*, pentru prima dată lumina, *Scrisorile despre Educația estetică a omului:* ale cărei concepții despre natură, libertate, estetică sînt chiar cele care călăuzeau gustul, răspîndit atunci, pentru peisajul pictural și pentru grădina engleză; constituind în același timp și calea prin care gîndirea neoclasică avea să-și găsească în romantism directa continuare proprie — chiar și în ceea ce privește aprecierea grădinilor picturale și a superiorității lor asupra celor arhitectonice.

NOTE

1. CESARE GNUDI, *Saggio Introduttivo (Eseu introductiv)*, în catalogul expoziției *L'ideale* ***(Idealul clasic în Seicento și pictura de peisaj)***, Bologna, 1962, pp. 26—27.
2. În *Schemă asupra diletantismului (Schema über Dilettantismus)* în care Schiller a recapitulat rezultatul unor discuții desfășurate în vara lui 1799 în cercul care la Weimar gravita în jurul lui și al lui Goethe; printre avantajele pe care grădinăritul, diletantistic cultivat, le prezintă din punctul de vedere al culturii, este enumerată prezența idealului în real (în: SCHILLER,

Erzählungen — Theoretische Schriften, cit., p. 1048).

3. JOHAN GEORG SULZER, *Allgemeine theorie der schönen Künste*, III, ed., Leipzig, 1790, la cuvîntul *Gartenkunst*, vol. II, col. 297—298. Firește, aici ne privesc interpretările filosofice ale grădinăritului. Cu privire la o tratare istorico-artistică a grădinăritului, în lumina celei mai riguroase culturi moderne, a se vedea: LUIGI SALERNO, *Arte dei giardini (Arta grădinilor)*, în: *Storia dell'arte*, 1/2, Florența, La Nuova Italia, 1965, p. 238—239.
4. JOHN MILTON, *Paradise lost*, IV, 142—156.
5. *Saggi (Eseuri)*, tr. cit., p. 229.
6. *Idem*, p. 230.
7. *Idem*, p. 231. Să se citească elogiul climei italiene (dintr-un punct de vedere care este totodată utilitar și estetic), ideală cîmpiei, în perfecțiunea sa, ca o grădină, în: VIRGILIUS, *Georgicele*, I II, vv 149—150: *„Hic ver adsiduum atque alienis mensibus aestas; — bis gravidae pecudes, bis pomis utilis arbos..."* (*„Aici este vară permanentă și primăvară în alte luni; — turmele fată de două ori pe an, pomii, la fel, rodesc în două rînduri..."*). Și să ne amintim de peisajul-grădină visat de Virgiliu ca natură răscumpărată în ultima etapă a profeției din Cumae, *Egloga IV*, vv 27—29: *„...molli paulatim flavescet campus arista / incultisque rubens pendebit sentibus uva / et durae sudabunt roscida mella..."* (*spicele cîmpului îngălbenesc puțin cîte puțin, strugurele roșcat va atîrna de mărăcinii sălbatici iar de pe merele tari vor picura stropii de rouă*).
8. KANT, *Critica puterii de judecată*, par. 51, cit.: unde grădinăritul este considerat o varietate a artei picturale. În lecțiile berlineze despre artele frumoase, ținute în 1801, A. W. Schlegel va stabili că nu se poate considera grădinăritul o artă de sine stătătoare, deoarece, după părerea sa, este o varietate internă a picturii de peisaj sau a arhitecturii: V. AUGUST WILHELM SCHLEGEL, *Die kunstlehre*, ed. Lohner, Stuttgart, Kohlammer, 1963, pp. 178—179. *Printr-o modificare a arhitecturii, aplicație a formelor arhitecturii la natura reală*, Hegel avea să identifice grădinăritul (*Vorlesungen über die Aesthetic*, cit., vol. I, p. 334). Schopenhauer, dimpotrivă, va așeza grădinăritul, ca artă în sine, după arhitectură și hidraulică: acestea limpezesc intuiției ideile care sînt infimele grade ale *obiectivității (Objektivität)* voinței (gravitate, coeziune, soliditate, durabilitate, pentru arhitectură; gravitate asociată cu fluiditate, mobilitate și transparență pentru hidraulică); grădinăritul, ca artă, își propune, după Schopenhauer, să limpezească intuiției ideile care constituie gradul naturii vegetale, mai elevat față de precedentele (*Lumea ca voință și reprezentare*, Cartea III, par. 44). Deși o trecere în revistă a teoriilor despre grădinărit în filosofia modernă cere un studiu special, nu putem aici să nu amintim un alt aspect, mai general, al concepției lui Alain: care în a treizecea dintre *Lecțiile despre artele frumoase* (2 februarie 1930) definea grădina ca arhitectură *„naïvement reduite à faire jouer les forces sauvages"* (*Les arts et les dieux*, cit., p. 557): dar la Alain va trebui poate să ne întoarcem. O dezvoltare de seamă a avut-o teoria filosofică a grădinăritului în amintita *Estetică* a lui Lukács (1963): ca muzica și arhitectura, grădina este pentru Lukács mimeza estetico-antropomorfizantă a unei mimeze științifico-dezantropomorfizante a realității: aici, acea lege obiectivă a creșterii plantelor, în vederea unei finalități determinate de motive sociale. (*Estetica*, tr. it., vol. II, cit., p. 1244). Fie că este acceptată fie că nu, teoria lukacsiană a dublei mimeze are meritul de a propune din nou, în termeni speculativi, problema raportului între *utilitate* și *frumusețe*.
9. „Grădina reprezintă „maximum" calitativ sau de valoare estetică care poate da loc practicii culturilor agricole. În acest sens, grădina are aceeași semnificație și valoare estetică pe care o au, în raport cu tehnicile artizanale, exemplarele unice ale diverselor specialități ale muncii artizanale" (G. C. ARGAN, *Giardino e parco. Problemi artigianali (Grădină și parc. Probleme artizanale)*, în: *Enciclopedia universale dell' arte*, vol. IV).
10. *Vorlesungen über die Aesthetik*, I, cit., p. 335. Fragmentul din Hegel amintit aici urmează unei condamnări a grădinii „peisagistice" englezești, pe care Hegel o socotea calitativ inferioară față de grădina regulată și simetrică, mai corespunzătoare concepției de grădinărit ca arhitectură aplicată.
11. ARGAN, *Giardino e parco (Grădină și parc)*, în: *Enciclopedia Universale dell'arte*, cit.
12. *Ibidem*.
13. A se vedea tratarea acestui subiect în KENNETH CLARK, *Landscape into Art*, cit., p. 8 s.u. Și apoi: SALERNO, *Arta grădinilor*, cit. Și privitor la grădinăritul medieval, să se vadă tratatul lui ROBERTO CARITÀ, în: *Enciclopedia universală a artei*, VI, cit., co. 174 s.u.

14. ALBERT CEL MARE, *De laudibus Beatae Mariae Virginis*, I, XII, c., I, *De horto concluso*, în *Opera omnia*, ed. Borgnet, vol. XXXVI. Şi poate fi interesantă transpunerea profană pe care *grădina închisă* avea s-o găsească în *Poemul paradisiac* (1891—1892) al lui Gabriele D'Annunzio: „... *Dumneavoastră, Doamnă / Sînteţi pentru mine ca o grădină închisă*" (*Hortus conclusus*); „... *Sînteţi pentru mine ca o grădină închisă, / Unde nimeni n-a pătruns niciodată. / Din adîncuri trandafiri nevăzuţi / Răspîndesc o asemenea mireasmă divină / care umileşte orice dorinţă a celui care o aspiră*" (*Plimbarea*). Dar cu privire la D'Annunzio critic al grădinăritului s-ar putea scrie o întreagă carte.

15. „... am ajuns la o terasă, care de pe una din părţile sale cele mai depărtate privea spre o preafrumoasă grădină a palatului [...]. Era o grădină foarte mare şi de o minunată frumuseţe; care, pe lîngă o preafrumoasă pergolă de viţă, care, largă şi umbroasă, o împărţea la mijloc în cruce, un acelaşi drum îngăduia intrarea ici şi colo, de-a lungul ei se întindea; care, spaţioasă şi lungă, pavată cu piatră, se închidea înspre partea grădinii, numai că lăsa o poartă spre pergolă, dintr-un gard viu de preaverzi şi deşi ienuperi, care ar fi putut ajunge pînă la piept celui care ar fi vrut să se apropie să privească în orice parte şi să-şi hrănească ochiul cu lucruri plăcute. Pe cealaltă parte, preacinstiţii lauri, de-a lungul zidului, cărări mai mult spre ceruri urcînd, din partea cea mai înaltă arc peste cărare făcea, multe şi într-un fel rafinat, încît nici o frunză în afara lor părea că nu îndrăzneşte să se arate [...]. Pe astă cărare prin urmare atît de frumoasă au ajuns pe o pajişte, în care sfîrşea grădina, cu iarbă mărunţă şi proaspătă plină de tot felul de flori colorate pe dinlăuntru şi semnînd, în strîmtoarea pe care o creau laurii, fără socoteală şi în mare număr crescute, două pădurici asemănătoare şi întunecate de umbre şi pline de o solitară închinăciune...". Cartea întîi, IV, V în: PIETRO BEMBO, *Opere in volgare (Opere în limba populară)*, ed. cit., p. 16 ş.u.

16. *Idem*, Cartea a treia, XIX, p. 157—158. Este prea evidentă, aici, o fondare metafizică a cărei confirmare, în arhitectura sacră, erau bisericile cu plan central, filosofic motivate în grădina lui Cusano şi în tot platonismul quattrocentesc.

17. *Idem*, XX, p. 159.

18. CLARK (*Landscape into Art*, cit., p. 56) subliniază relaţiile în care „poeţii aşa-zisei mişcări arcadice de la curtea Caterieni Cornaro din Asolo şi mai ales arbitrul eleganţei clasice, Pietro Bembo" se găseau cu Giorgione, al cărui „natural lirism l-au dezvoltat". În aceeaşi pagină, ilustrînd ceea ce numeşte el *peisajul ideal sau poetic* (adică o concepţie lirico-idealistică a categoriei estetice ca element de referinţă a judecăţii despre peisaj), Clark citează din plin descrierea picturilor imaginare ale templului lui Pales în *Arcadia* lui Sannazzaro: „...vedem pe poartă pictate păduri şi coline prea frumoase şi pline de arbori înfrunziţi şi cu mii de feluri de flori; între care se văd multe turme..." (SANNAZZARO, *Arcadia*, III, în: *Opere*, sub îngrijirea lui Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961, p. 18). Şi cu privire la Sannazzaro merită amintită descrierea cu care se deschide *Arcadia*: „Se află pe înălţimile de pe Partenio, un munte semeţ din pastorala Arcadie, plăcută întindere nu prea spaţioasă deoarece locul nu-i îngăduie, dar de iarbă atît de plină, încît, dacă vioaiele oiţe cu lacome muşcături nu ar paşte-o, ai putea pe orice vreme să o găseşti acolo. Unde, dacă nu mă înşel, sînt doisprezece sau cincisprezece arbori, de o frumuseţe atît de ciudată şi neîntrecută, că oricine i-ar vedea, ar crede că magistra natură şi-a făcut din a-i forma prea marea ei plăcere. Care, la distanţă aşezaţi, şi într-o rînduială firească, cu rara şi firească lor frumuseţe a locului înnobilează totul peste măsură" — *idem*, p. 5. Şi privitor la grădinile renaşterii, să se vadă problema tratată de CARITÀ, în: *Enciclopedia universale dell'arte*, VI, cit., co. 177 ş.u.

19. GEORGINA MASSON, *Italian Gardens* (1961), London, Thames and Hudson, 1966, p. 53 ş.u. Şi a se vedea: *Amorosa vizione (Viziune amoroasă)*, ed. Branca, Florenţa, Sansoni, 1944: *„Iarbă nu-i, nici roade care rătăcite / Să se teamă de toamnă, dar totuşi / ca roade şi ramuri verzi şi înflorite / aici sălăşluiesc, nici nu păleşte vreodată / Poiana, dar frumos, cu feluri flori / Vara şi iarna aici se adăposteşte*" (c. XXXIX, 37—42); nu lipsesc fîntîna sculptată (*idem*, vv 25—36), grădina tainică (c. XL, IX, 1—21).

20. V: FRANCESCO FARIELLO, *Architettura dei giardini (Arhitectura grădinilor)*, Roma, Ed. Ateneo, 1967, p. 231, texte la p. 44—45, unde merită amintit un fragment din tratatul lui Pietro de Crescentii (sau, mai scurt, Pier Crescenzi), pe care Fariello îl citează în versiunea în vulgară de

la jumătatea secolului al patrusprezecelea; unde sînt date indicații pur estetice: „Între care ierburi și tufișuri netede, există un tufiș potrivit înălțat așa ca pentru un jilț, înflorit și frumos... Și dacă ar fi cu putință să cobori în mijlocul numitei grădini, o fîntînă clară a cărei frumusețe desfată și aduce bucurie..." (și să se vadă: SALERNO, *Arte dei giardini* (Arta grădinilor), în *Storia dell'arte*, 1/2, cit.). Cu privire la tratatul lui Pier Crescenzi și izvoarele sale: MASSON, *Italian Gardens*, *ed. cit.*, p. 50 ș.u.; unde interesantă este ipoteza cunoașterii, din partea lui Pier Crescenzi ghibellin bolonez, grădinilor siciliene, ale căror legături cu peisajul le notează Masson (p. 47—49). Cu privire la raporturile între tratatul lui Pier Crescenzi și *De Vegetabilibus* a lui Albert cel Mare: CHARAGEAT, *L'Art des jardins*, cit., p. 80 ș.u. „*Pierre de Crescenz fournit d'autres indications qu'Albert le Grand et avec son* Opus ruralium commodorum, *nous tenons un ouvrage-clé... [...] ... Crescenz note qu'on doit réserver un champ optique par des avenues d'arbres qui, partant du Palais, vont jusqu'au bois et permettent de voir ce que font les animaux dans le verger*" („*Pierre de Crescenz ne oferă alte indicații decît Albert cel Mare și cu cartea sa* (Opus ruralium commodorum *avem o operă-cheie... [...]... Crescenz notează că trebuie să ne păstrăm pentru aleile cu arbori care, pornind de la Palat, duc pînă la pădure și permit să se vadă ce fac animalele în* desiș)". Charageat citează opera lui Pier Crescenzi în traducerea franceză din 1373 și, discutînd asupra izvoarelor, trage concluzia că tradiția antică „*était retrouvée grâce à des ouvrages conservés le plus souvent dans les monastères, et sans doute, pour Albert le Grand comme pour Pierre, dans les bibliothèques des Dominicains, que ce soit à Cologne, à Strasbourg ou en Sicile*" („*a fost regăsită grație operelor conservate cel mai adesea în mănăstiri și fără îndoială, pentru Albert cel Mare, ca și pentru Pierre, în bibliotecile dominicanilor, fie că se află la Köln, la Strasbourg sau în Sicilia*") (p. 85). Despre grădinile medievale și modelul lor în mănăstire, să se vadă: CARITÀ, în: *Enciclopedia universale dell'arte*, VI, cit., col. 175, unde Madonna lui Stefano da Zevio, care se păstrează în Castelvecchio din Verona, este amintită ca document de critică vizuală a grădinii gotice. Este o datorie să recunoaștem că istoria criticii grădinilor este aproape cu totul absentă în cartea mea despre *Critica d'arte nel pensiero medioevale (Critica de artă în gîndirea medievală)*

(Milano, Il Saggiatore, 1961): este o lipsă, pe care îmi doresc să o pot îndrepta nu peste multă vreme; și se datorează faptului că atunci cînd scriam acel eseu, nu se copsese pe deplin în mine interesul filosofic pentru teoria și critica grădinăritului.

21. FRIEDRICH GEORG JÜNGER, *Gärten im Abend- und Morgenland*, Bechtle Verlag, München, 1960, pp. 65—71. Textul lui Albert cel Mare este tradus în germană după ediția din Veneția 1517; tratatul *De vegetabilibus et plantis* se găsește la începutul tomului al zecelea din ediția Borgnet a operelor lui Albert cel Mare. Textul din Boccaccio este citat de Jünger în recenta (1957) traducerea germană a lui Diezel. La scrierea lui Albert cel Mare face o referire clară și Charageat în *Art des jardins*, cit., p. 80 ș.u.
22. Privitor la grădina Villei Ruffolo di Ravello: FARIELLO, *Architettura dei giardini (Arhitectura grădinilor)*, cit., p. 42—43. MASSON (*Italien Gardens*, cit., p. 52) subliniază raportul între grădină și vederea spre Golful Salerno — adică condiționarea reciprocă între grădină și peisaj, între natură *liberă* și natură *modelată*.
23. August Wilhelm Schlegel, în a șaptesprezecea lecție berlineză, pe care am mai avut prilejul s-o amintim, dezaprobă grădinile în care natura era forțat expusă în aspectele sale mai amenințătoare și uneori înspăimîntătoare, considerîndu-le o degenerare față de cerința de a impresiona sufletul, prin vederea unor scene peisagistice, și de a-l înălța, pentru care arta engleză a grădinilor sacrificase o parte din comoditate. Critica lui Schlegel este strîns legată de tendința de a *trimite oaspeții unei grădini în mijlocul spinilor și murilor, de a-i face să alerge de la o râpă la un buștean, pentru a-i face să se creadă în sînul unei naturi libere și nu făurită de mîna omului; grăbind prin întoarcerea la natură o regresie la starea de sălbăticie;* și de această tendință a grădinăritului timpului său, A.W. Schlegel îl făcea răspunzător pe Rousseau. V.: *Die Kunstlehre*, ed. cit., p. 181.
24. *Allegemeine theorie der Schönen Kunste*, I, cuvîntul *Gartenkunst*, cit., col. 300 ș.u. Și Friedrich Georg Jünger a inclus descrierea lui Chambers între paginile de critică a grădinilor extremorientale incluse de el în culegerea sa. V.: *Gärten im Abend and Morgenland*, cit., p. 102 ș.u.
25. HORACE WALPOLE, *On modern Gardening*, sublinierea aut. (Din al patrulea volum de *Anecdots of Painting in England*), în: *Eighteenth-Century Prose*, Pelican Book, London, 1956, pp. 272—274. Referitor la ideile estetice expuse aici

de către Walpole în termeni teoretici, găsim o exemplificare vizuală în gravurile pe care William Kent le-a pregătit pentru poemul *Anotimpurile* de James Thomson, și care au fost publicate și în primul volum al operelor complete ale lui Thomson, editate în 1751 de editorul Millar, și dedicate prințului de Galles, viitorul rege George al II-lea. Un exemplu de grădină engleză, după stilul introdus de Kent și elogiat de Horace Walpole, îl găsim descris într-un ghid al epocii. *De Londre et de ses environs*, Amsterdam, 1788, pp. 127 ș.u. unde este de subliniat continuitatea estetică între grădină și peisaj: „*...joli chemin qui conduit de Windsor à Weybrige... [...] ... Vous côtoyez presque toujours les eaux limpides de la Tamise... [...] ...; je ne voyais sur mon passage que des isles cultivées, garnies des fleurs, d'arbrisseaux et de saules, des filets de pêcheurs et de quelques maisonettes; ... [...] ...; plus loin des pépinières d'arbres de toute espèce, des côteaux, des valons et quelques jolis villages... [...] ... Tout semblait fait pour préparer aux idées simples et champêtres qu'inspire Wooburn-farm. Cette terre, ..., appartient à mylord Longborough; trentecing de ces arpents sont abandonnés à ces ornements que les Anglois seuls savent placer avec intelligence, une église gothique, couverte de lierre, ... [...] ...; des temples à colonnes..., etc. etc.; les points de vue qu'on a su ménager* avec un art infini qui se cache, *vous laissent apercevoir le pont de Chessy, sur la Tamise, qui, par ses longs détours, semble former plusieurs rivières; Windsor qui se perd dans les nuages; un énorme amas de collines couronnées d'arbres, qui, vue à travers un brouillard, m'offroient un immense tapis d'un bleu noir, coupé de sommets de collines éclairées de couleur hyacinthe, et dominées par le chêne de sainte Anne, arbre énorme, qui, doré par le soleil couchant, éblouissant des feux que des globes de crystal lançoint de son feuillage, sembloit le dieu de ces belles contrées. — Ces objets lointains, ce vaste ceintre de côteaux et de montagnes reufermoit des bosquets, des priairies, des eaux et des nombreaux troupeaux. Chaque champ cultivé dans Wooburn-farm est entouré d'une ceinture de gazon et d'une enceinte de vieux arbres, ... [...] ... Philippe Southcote, auteur de ce jardin, avoit voulu donner l'idée de ce que pourroit être la ferme d'un grand seigneur, s'il préféroit* les grands tableaux de la nature et son utile fécondité, *aux vains ornements du caprice...*“ „*... drum frumos care duce de la Windsor la Weybrige... [...] ... Sînteți tot timpul în preajma aeplor limpezi ale Tamisei ... [...] ...; nu vedeam în trecerea mea decît insulițe cultivate, pline de flori, de copăcei și de sălcii, de plase de pescuit și de cîteva căpițe; pepiniere de arbori fructiferi de orice soi, coaste, văi și cîteva sate frumoase... [...] ... Totul părea făcut pentru a primi cum trebuie ideile simple și cîmpenești care le inspiră Wooburn-farm. Acest pămînt, ..., aparține mylordului Longborough; treizeci și cinci din acești stînjeni sînt lăsați acelor podoabe pe care doar englezii știu să le plaseze cu inteligență, o biserică gotică, acoperită cu iederă... [...] ...; temple cu coloane..., etc. etc.; punctele de perspectivă care au fost menajate* cu o infinită artă nevăzută *vă înlesnesc vederea podului de la Chessy, peste Tamisa, care prin meandrele sale pare să formeze mai multe rîuri; Windsor care se pierde în nori; o îngrămădire enormă de coline încoronate de arbori, care, văzută printr-o ceață, îmi apăreau ca un imens covor de un albastru negru, străpuns de vîrfurile colinelor luminate de culoarea iacintului, și dominate de stejarul Sfintei Ana, arbore enorm, care, aurit de amurg, strălucea de focurile pe care globurile de cristal le răspîndeau din frunziș, părînd zeul acestor frumoase locuri. — Aceste depărtări, această imensă boltă de munți și povîrnișuri acopereau boschete, pajiști, ape și turme numeroase. Fiecare cîmp cultivat din Wooburn-farm este înconjurat cu un brîu de gazon și de un gard de arbori bătrîni,... [...] ... Philippe Southcote, autorul acestei grădini, a vrut să dea o idee de ceea ce putea fi ferma unui mare senior, dacă acesta ar fi preferat marile tablouri ale naturii și utila lor rodnicie, și nu zadarnicele ornamente ale capriciului...*“) (sublinierile mele). Parcul din Wooburn era cunoscut lui Silva, care i-a publicat imaginea în Ilustrația XI (p. 158, vol. I, ed. cit.) a tratatului său.

26. *The Spectator*, nr. 414, Wednesday, June, 25. Everyman's Library, Londra, 1963, vol. I, p. 286. A. W. Schlegel se va opune, în 1801, la critica împotriva metamorfozelor artificiale ale plantelor începută cu Shaftesbury și Addison: „... a vedea arbitrarul exprimat și devenit vizibil în produsele naturale, poate avea o atracție fantastică, ca, de exemplu, în figurile de animale și alte obiecte, în piramide, în volutele care se obțin prin curățitul arborilor de tisă. Sînt arabescurile grădinăritului: și nu se înțelege de ce niciodată n-ar trebui acceptate

ca ornamente, nici mai mult nici mai puțin decît în arhitectură. Pentru același motiv poate plăcea (dincolo de spectacolul frumos în sine) marea atracție a fîntînilor arteziene: unde elementul inert este silit împotriva naturii să se ridice și să joace în aer liber" — *Die Kunstlehre*, ed. cit., pag. 180—181.

27. *Spectator*, ed. cit., vol. I, cit. p. 286. Aproape cu aceleași vorbe, către sfîrșitul secolului, unul dintre atîția călători care scriau atunci despre Italia, președintele Charles Dupaty, avea să contrapună grădinii geometrico-arhitectonice grădina naturalistic-picturală: în introducerea la *Lettres sur l'Italie* se mărturisea drept discipol ideal al abatelui Barthélemy, dorind o operă care să fie pentru Italia ceea ce *Voyage du jeune Anacharsis* fusese pentru imaginea Greciei antice (*Lettres sur l'Italie en 1785*, Paris, 1797, vol. I, p. X—XI). Și va fi bine să citim descrierea pe care o face Dupaty unei grădini particulare din apropierea Genovei: «*Les jardins du Poggi sont délicieux. Ils sont bien loin de ressembler à ces jardins symmétriques que l'orgueil a commandés et que l'architecture a construits; à ces jardins où, sous l'empire monotone et sévère du ciseau, du rateau et de la ligne droite, chaque platte-bande n'offre qu'une fleur, chaque allée n'offre qu'un arbre, chaque espace, qu'un grand chemin, et où le tout ne présente qu'une masse; à ces jardins dont les eaux, captives dans des bassins, sont condamnées à dormir et se taire éternellement; à ces jardins, en un mot, qui, quelque vastes qu'ils soient, semblent pourtant n'avoir été faits que pour un coup d'œil, une centaine de pas et une heure. — Au contraire, tout ce que la connaissance et l'amour de la belle nature peuvent exécuter, pour charmer à la fois l'œil, l'imagination et le cœur, avec du gazon, de la terre, de l'eau, des fleurs, avec toutes les ombres de la verdure et les différents rayons du soleil, M. L. ... l'a exécuté. — Ces beaux jardins présentent, ou plutôt ils recèlent un enclos assez borné, qui fournit à vos pas toujours des objets, toujours de la rêverie à votre âme...*» (*idem*, p. 54—56). (*„Grădinile de la Poggi sînt foarte frumoase. Ele sînt departe de a semăna cu acele grădini simetrice pe care le-a hotărît orgoliul și pe care arhitectura le-a construit; cu acele grădini unde, sub imperiul monoton și sever al foarfecii, al stîlpului și al liniei drepte, fiecare strat nu are de arătat decît o floare, fiecare alee nu are decît un arbore, fiecare spațiu nu are decît un drum, și unde întregul*

nu prezintă decît o masă; cu acele grădini ale căror ape, captive în bazine, sînt condamnate să doarmă și să tacă pe vecie; cu acele grădini, care, într-un cuvînt, oricît de mari ar fi, par a fi făcute, cu toate astea, doar pentru o privire, cîțiva pași și o oră. — Dimpotrivă, tot ceea ce cunoașterea și dragostea față de natura frumoasă pot să facă, pentru a fermeca deodată ochiul, imaginația și inima cu iarba, pămîntul, apa, florile, cu toate umbrele vegetației și diferitele raze de soare, M. L.... a făcut. — Aceste grădini frumoase prezintă, sau mai degrabă înseamnă un spațiu destul de închis, care oferă plimbării întotdeauna prilejuri de visare sufletului..."). Dacă Addison, al cărui *Spectator* a fost tradus de mai multe ori în franceză, poate fi considerat o sursă îndepărtată a acestei judecăți a lui Dupaty, și a conceptelor care o întemeiază teoretic, o sursă mai imediată trebuie să fi fost poemul *Les saisons* al marchizului de Saint-Lambert: unde, în primul cînt, dedicat *Primăverii*, se citesc considerațiile a căror argumente sînt aproape textual analoge celor folosite aici de Dupaty: *„O que j'aime bien mieux ce modeste jardin / Où l'art en se cachant fécondoit le terrain / Où, parmis tous les biens, le luxe et la parure / Sembloient un don de plus, un jeu de la nature"* (*„O, ce mult îmi place această grădină modestă / Unde, arta, ascunzîndu-se, îmbogățea terenul / Unde, printre toate darurile, luxul și podoaba / Par a fi un dar mai mult, un joc al naturii"*) (*Les Saisons*, Amsterdam, 1769, p. 16). Să se vadă acel *Argument* pus înaintea cîntului *Le Printemps: „La variété, attribut du Printemps, qu'on ne lui trouve pas dans les jardins symétriques"* (*„Varietatea, atribut al Primăverii, nu se găsește în grădinile simetrice"*) (*idem*, p. 1—2). Cît privește schimbarea gustului în teoria franceză a grădinăritului, socotită în toate implicațiile sale culturale, să se vadă: GIOVANNI MACCHIA *Il paradiso della ragione* (*Paradisul rațiunii*", Bari, Laterza, 1960, p. 239: „Grădinile lui Le Nôtre, limpezi cu suita lor de prospective, vor ceda de acum în fața naturii variate, dezordonate, dezlănțuite și a naturii care nu cunoaște linia dreaptă".

28. Fundamental, din acest punct de vedere, recentul eseu al lui RUDOLF WITTKOWER, *English Neo-Palladianism, The Landscape Garden, China and the Enlightenment*, în: *L'arte*, nr. 6, iunie 1969. Wittkower clarifică felul în care geneza grădinii engleze, îndrăgită de Burlington, protector al lui Kent, nu numai că nu a fost

în contrast cu clasicismul al cărui făuritor în arhitectură a fost Burlington, ci, dimpotrivă, era strîns legat de el; și amintește cum (chiar înainte de Addison) Shaftesbury (1709) protestase împotriva artificialei deformări a naturii în grădini; însuși James Thomson, poetul preromantic al naturii și al anotimpurilor, trăia în cercul lui Burlington (p. 25). „Arhitectura clasică și grădina peisagistică — observa Wittkower — apar așadar ca două aspecte corelative Renașterii artelor, alimentată de favoarea unei fericiri libere și expresie a acesteia... [...] ... Marile grădini-peisaj engleze ale anilor 1730 și 1750 erau tot atîtea Elizee proiectate cu precizie..." (pp. 26—27).

29. Referitor la grădinile japoneze și la teoria lor: JELLICOE, *L'architettura del paesaggio (Architectura peisajului)*, cit., p. 203 ș.u. ilustr. 127. A se vedea și desenele de grădini japoneze ale lui Engelbert Kampfer, medic și diplomat german în slujba suedezilor și olandezilor, care a stat în Japonia începînd din 1690, și ale lui Lafcadio Hearn (japonizat, Yokomo Koizumi), profesor de literatură engleză la Universitatea din Tokio la sfîrșitul secolului al XIX-lea, citate amîndouă de Junger în antologia sa.

30. A se citi, apoi, capitolul *Reflecții asupra grădinii japoneze*, în cartea lui Jellicoe: „Grădina japoneză este în mod fundamental o evaziune în natură și totul este rînduit în ea cu scopul precis de a intensifica percepțiile care tind spre acest final" (p. 207); „Scopul grădinii japoneze este de a aduna elementele naturii găsite în peisajul înconjurător, și de a le organiza în așa fel ca fiecare obiect să-și mențină propria individualitate și, compunîndu-se, să formeze o imagine în miniatură a lumii aflată dincolo de împrejmuirea invizibilă" (p. 208). În paginile citate de Junger să se citească unele considerații ale lui Lafcadio Hearn asupra grădinii ca *fascinant model viu al peisajului japonez* (LAFCADIO HEARN, *Izumo*, în: F. G. JÜNGER, *Garten im Abend- und Morgenland*, cit., pp. 114 ș.u.); și să vadă paginile lui Engelbert Kampfer, *idem*, pp. 112 ș.u.; unde este expus modul în care grădina japoneză era formată pentru a conține în sine munți și păduri în miniatură care, prin proporțiile lor, să dea ideea de măreție.

31. „Grădinăritul englez este prin urmare o pictură de peisaj compusă cu obiecte reale, care poate, desigur, să producă imagini plăcute, dar tocmai pentru aceasta nu le poate rupe niciodată de natură ca să le ducă la perfecțiune în

sine ca pure opere de artă ...[...]... Greu poate grădinăritul să fie în avantaj față de pictură, și speranța pe care Walpole o manifestă în perfecționarea acestei arte în Anglia prin meritul magnificului grădinar englez, nu a fost pînă acum confirmată ... [...] ... Dimpotrivă, arta grădinilor, fără o precedentă perfecționare a picturii, nu s-ar fi născut niciodată: maeștri și educatori ai grădinarilor au fost marii pictori: și cînd se află la ei grădini care expun scene de peisaj fără stîngăcie și fără meschinărie, într-o manieră nobilă, liberă, armonioasă, atunci se poate afirma totdeauna că adevărații lor creatori au fost Claude Lorrain și Gaspard Poussin, Ruysdael, Swaneveld și alții" *(Die Kunstlehre*, ed. cit., p. 182—183). Același lucru este valabil și pentru grădina engleză, care, tocmai expunînd *dulci și plăcute scene de natură*, este numai un *peisaj în miniatură (idem*, p. 182). Grădina arhitectonică trebuie considerată ca *o totalitate de coridoare și săli locuibile*, care place *prin drumurile drepte și regulate, prin pereții de gard viu tunși după regulile artei, prin planurile terasate*, prin „brazdele înflorite, unde pajiștea și florile de tot felul, ca într-o cameră un covor artificial realizat, trebuie să împodobească solul cu figuri simetrice și culori variate. Bazinele pline de apă limpede și necurgătoare sînt oglinzile acestor grădini ca saloane sub cerul liber..." (*idem*, p. 181). Schlegel a tradus în germană operele lui Horace Walpole. In referirea la slaba utilitate a grădinăritului pentru progresele picturii este prevăzută, în text, cu trimiterea la un fragment din *Athenäum* (vol. I, 1789, fasc. II, p. 225), al cărui autor este A. W. Schlegel, citim: „Natura cea mai plată și uniformă educă pictorii de peisaj în cel mai bun mod. Să ne gîndim la cît de bogată în acest gen este pictura olandeză...".

32. A se vedea: LOVEJOY, *Introduzione — Grande Catena dell'essere (Introducere — Marele lanț al existenței* (1936): „moda așa-zisei „grădini engleze" care s-a răspîndit atît de repede după 1730 în Franța și Germania, a fost... [...] ... începutul pătrunderii romantismului sau cel puțin al unui anume tip de romantism...", tr. it., de Lia Formigari, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 22. Și a se vedea: WITTKOWER, *English Neo-Palladianism*, cit., p. 25. Că grădina engleză pe continentul european a fost elogiată de unele curente în care se anticipa și se pregătea romantismul este adevărat și nu dezminte teza recentă a lui Wittkower: cu atît mai mult

cu cît legăturile între Neoclasicism şi Romantism sînt foarte strînse, în toate planurile, mai mult decît s-ar putea imagina la prima vedere, şi decît ne-ar face să credem schematizările curente, mai mult sau mai puţin „dialectizante", după moda zilelor noastre. Şi pentru interpretările romantice ale grădinii engleze va trebui să ne amintim totdeauna ceea ce Jean Paul Richter scria (1804) în paragraful 22 din *Vorschule der Aesthetik:* „... o grădină englezească, care se prelungeşte în nesfîrşitul peisaj, ne poate înconjura uşor cu o priveliştе romantică, prin urmare cu fundalul unei fantezii lăsate libere să rătăcească în frumos" (în: JEAN PAUL RICHTER, *Werke*, V., Hanser Verlag, München, 1963, p. 88). Şi pentru a înţelege continuitatea de la Neoclasicism la Romantism (cu excepţia lui A. W. Schlegel) în aprecierea grădinilor peisagiste preferate celor formaliste, trebuie avută în vedere o consideraţie fundamentală, formulată recent de Salerno, care a scris că, dacă „în perioada neoclasică prevalează concepţia peisagistă în loc de cea formalistică, motivul... fiind acela de a individualiza în cercetarea unei naturi atemporale drept cadru a acelui simbol temporal de istorie parcursă care este arhitectura, ruinurile" *Arte dei giardini (Arta grădinilor)*, în: *Storia dell'arte*, 1/2, cit., p. 239). Este o afirmaţie care-şi găseşte confirmarea punct cu punct în descrierea villei Cinisello şi a imitaţiei, în ea, a unei ruini romane, modelată după Templul lui Janus de la Roma, cum putem citi în tratatul lui Silva, ed. cit., vol. II, p. 119—120. Şi să se vadă şi paragraful *Ruinuri*, idem, tom I, p. 39 s.u.: „... Amintesc (ruinurile) timpurile trecute şi trezesc un sentiment de compasiune, amestecat cu melancolie... [...]...; ne găsim între secole care nu mai există. Retrăim cîteva momente în epoca barbariilor şi războaielor, dar a forţei, a muncii; în cea a superstiţiei, dar a pietăţii modeste; în epoca ferocităţii şi a pasiunii pentru vînătoare, dar a ospitalităţii şi a eroismului. Toate ruinurile îndeamnă spiritul de a face comparaţie între starea lor anterioară şi prezent; ne amintesc timpurile, întîmplările trecute... [...] ... Dobîndesc ruinurile o naturaleţe mai mare, cînd sînt amestecate cu iarbă şi arboret. Natura pare să ia cu un fel de triumf în posesie locuri pe care arhitectura i le-a răpit... [...] ... Sînt proprietatea districtelor, unde domneşte liniştea, dulcea melancolie, gravitatea, solemnul...". Şi cu privire la raportul natură-istorie, aşa cum se configurează

prin prezenţa ruinurilor în peisaj, chiar în sensul indicat de Salerno pentru grădini, putem trimite la mărturiile poetice ale lui Hölderlin *(stinca expertă în destine,* în *Heidelberg)*, ale lui Byron în cînturile romane ale pelerinajului lui Harold, şi ale lui Shelley versificînd despre ruinurile Romei.

33. *English Neo-Palladianism, the Landscape Garden, China and the Enlightenment*, cit., p. 30.

34. *Idem*, p. 25—26. Într-o notă (*idem*, p. 34, nr. 35), Wittkower trimite, între altele, la un studiu al lui Nikolaus Pevsner. Versurile citate de Wittkower, la care se face referire, spun textual: *„... nature by presumptuous art oppressed, / The woodland genius mourns..."* (Thomson, *Liberty*, V, 165—166) (*„... natura de către bănuitoare artă oprimată, / Geniul pădurilor se întunecă..."*); *„O happy land! Where reigns alone this justice of the free!"* (*„O, ţară fericită! Unde domneşte doar libertatea!"* (*idem* IV, 515—516); *„See! sylvan scenes, where art alone pretends / to dress her mistress and disclose her charms"* (*„Iată! scene de pădure unde doar arta pretinde / Să-şi îmbrace stăpîna şi să-şi dezvăluie farmecele")* (*idem*, V, 697—698). Wittkower, firesţe, aminteşte de prietenia dintre Burlington şi Pope (op. cit., p. 21 şi nr. 12, p. 34); şi trebuie să menţionăm aici *Epistle to Richard Boyle, Earl of Burlington*, unde putem citi versurile în mod special grăitoare din punctul nostru de vedere: *„... / To build, to plant, whatever you intend, / To near the Column, or the Arch to bend, / To swell the Terrace, or to sink the Grot; / In all, let Nature never be forgot. / ... [...] ... Consult the Genius of the Place in all; / That tells the Waters or to rise, or fall, / Or helps th'ambitious Hill the heav'ns to scale, / Or scoops in circling theatres the Vale; / ..."* (*„... / Să construieşti, să chibzuieşti tot ceea ce doreşti, / Să înalţi Columnă, ori cu Arce să încingi, să ridici Terase, ori să sapi Grote; / Dar nu uita, în toate Natura, niciodată / ... [...] ... Întreabă Geniul locului; / Ce spun apele să le înalţi sau să le faci să cadă / Ori ajută ambiţiosul ţanc în urcuşul lui spre cer, / Ori sapă în amfiteatru Valea; / ..."*) (vv. 47—60, în POPE, *Poetical Works*, Oxford University Press, 1966, p. 316): o adevărată poetică a grădinăritului supus naturii, care include şi polemica împotriva violenţării naturii folosită de cei care taie copacii în chip de statui: *„The suff'ring eye inverted Nature sees, / Trees cut Statues, Statues thick as trees..."* (*„Ochiul bolnav a schimbat înfăţişarea*

Naturii, / Arborii ciopliți precum statuile, statui dăltuite precum copacii..." (v. 119—120, *idem*, p. 318), nu fără referiri critice exemplificatoare. Ulterioare confirmării, în afara Angliei, putem găsi la Watelet, teoretician neoclasic al picturii și făuritor, în grădinărit, al sistemului englezesc. Chiar și De Lille avea să amintească faptul că grădina franceză „*est fait pour briller chez les grands et les rois; / Les rois sont condamnés à la magnificence. / On attend autour d'eux l'effort de la puissance; / On y veut admirer, enivrer ses regards / Des prodiges du luxe et du faste des arts. / L'art peut donc subjuguer la nature rebelle. / Mais c'est toujours en grand qu'il doit triompher d'elle...*" (*„este făcută pentru a străluci la cei mari și la regi; / Regii sînt condamnați la strălucire. / Te aștepți de la ei la toată desfășurarea puterii; / Se vrea admirația, amețeala privirilor / Prin risipa de lux și de arte fastuoase / Arta poate deci să subjuge natura rebelă. / Însă totdeauna ca să o supună trebuie să fie cu adevărat grandioasă...*"). Modelele amintite de De Lille sînt, firește, Versailles cel fastuos, Marly ce surîde. „*Que Louis, la nature et l'art ont embelli*" (*Pe care Ludovic, natura și arta l-au înfrumusețat*"); și descrierea caracterizatoare a celor două parcuri de la Versailles și Marly, în raportul lor cu arhitectura, scoate în evidență caracterul lor neîndoielnic baroc, deși baroc clasic-rațional, catezian, propriu gustului francez din secolul XV. V. DE LILLE, *Les jardins*, ed. cit., p. 29—30.

35. DUPATY, *Lettres sur l'Italie*, cit., vol. III, pp. 73—76.
36. *Idem*, p. 155—156. În localitățile de unde Dupaty se bucura de veduta celebrată de el, Ghidul Touring Club-ului Italian, editat în 1927 anunța construcția „unui cartier foarte plăcut". Dar putem jura că cel mai de nevindecat optimist dintre filosofii viitorologi, cel mai angajat dintre literații progresiști, dacă s-ar întîmpla să se plimbe astăzi prin acele părți, după ce a citit paginile lui Dupaty, și ar observa veduta care pe alocuri se zărește, între un bloc de ciment și altul, ar simți nevoia să plîngă; și poate o îndoială ar începe să se strecoare printre acele fericite certitudini ale sale...

IX
GRĂDINĂRITUL CA ARTĂ ȘI CA FILOSOFIE

1. Schiller, teoretician al grădinăritului. Ceea ce Schiller numește *grădină estetică* a apărut, după părerea lui, în momentul cînd grădinăritul a început să se emancipeze de arhitectură, care *pleca vegetația vie sub durul jug al formelor matematice, prin care arhitectul stăpînea greaua massă lipsită de viață*. „Copacul — continuă Schiller — trebuia să ascundă propria natură organică plină de măreție, pentru ca arta să-și poată da proba stăpînirii sale asupra vulgarei sale corporalități; trebuia apoi să-și părăsească propria și frumoasa viață autonomă în favoarea unei simetrii inanimate: și în favoarea unei aparențe de soliditate, asemănătoare celeia pe care ochiul o așteaptă de la zidurile de piatră, trebuia să-și părăsească propria dezvoltare agilă și mereu schimbătoare[1]. Sînt argumente asemănătoare celor pe care le-am găsit în Addison și Pope, în Thomson și Dupaty, și în Saint-Lambert: duse însă mai departe, cu o mai matură conștiință speculativă, de un cititor al lui Kant, care învățase de la acesta legătura între judecata estetică și judecata teleologică asupra naturii. Și Schiller adaugă numaidecît că grădinăritul *poetic, abandonat unei neregulate licențe*, supus numai legilor pe care i le prescrie *imaginația*, ar fi greșit în același fel cu grădinăritul arhi-

tectonic, deși în direcție opusă: cu toate că și în grădina poetică, natura ar fi copleșită, constrînsă la „a expune ca într-o colecție de eșantioane întreaga varietate multiplă *(„Mannigfaltigkeit")* a aparențelor sale"[2]. Și într-adevăr, fie grădina arhitectonică, fie cea poetică răspund, după Schiller, la cerințe autentice; deoarece grădinăritul și arhitectura au în comun „imitarea naturii prin natură, ba chiar nici măcar imitarea, ci producerea de noi obiecte"[3]; în timp ce grădinăritul poetic se bazează pe un autentic dat al sentimentului: pe constatarea că „plăcerea de care ne simțim cuprinși în fața unor scene de peisaj este inseparabilă de faptul că ele sînt opera naturii libere, și nu a artei; și îndată ce gustul grădinilor își propune acest tip de plăcere, trebuie să avem grijă să îndepărtăm de conformația sa orice urmă de origine artificială, punînd ca normă primară *libertatea;* în timp ce gustul antecedent al grădinilor arhitectonice avea ca principală normă *regularitatea:* în una trebuia să triumfe *mîna omului,* în cealaltă, *natura*"[4].

Schiller socotea însă că falimentul grădinii engleze consta tocmai în ceea ce elogiau alții, în a fi transformat adică arta grădinilor în pictură, ale cărei principii nu pot fi aplicate la o artă „care reprezintă natura chiar prin ea însăși, și poate astfel să trezească în noi emoții, în măsura în care o putem schimba în mod absolut cu natura"[5]. Grădina ca reprezentare a peisajului nu se poate deci conforma, după Schiller, picturii, deoarece în acest caz o diferită și opusă constrîngere, cea a colecției de eșantioane, ar înlocui constrîngerea grădinii arhitectonice. Natura liberă trebuie să fie aici liber reprezentantată, după conceptul pe care Schiller însuși îl enunța în *Scrisori despre educația estetică:* „a da libertate prin libertate". Aceasta este grădina-peisaj *(Gartenlandschaft"),* parcul englez propriu-zis, „în care natura trebuie să apară în toată măreția și

libertatea ei, și unde, în aparență, este nimicită orice artă": și diferă de *grădina pură și simplă,* „unde arta ca atare poate deveni vizibilă"[6]. Și pentru noi este important să notăm cum Schiller, care admitea în principiu cele două posibilități de grădină, cea arhitectonică și cea engleză, indica un exemplu de continuitate între grădină și cîmpie: o reciprocitate, am spune noi, *de peisaj în grădină și de grădină în peisaj,* implicînd o bază comună pentru amîndouă: grădina absolută ca peisaj absolut, peisajul absolut ca grădină absolută. Exemplu pentru această continuitate era, pentru el, șoseaua care ducea de la Stuttgart la Hohenheim, *o istorie a grădinăritului devenită perceptibilă,* cum o definește el: unde „în livezi, în vii, în grădinile de zarzavat, în mijlocul cărora este situată șoseaua, se vădește primul început fizic al artei grădinilor, despuiată încă de orice fel de ornamentație estetică"; și cu *orgolioasă gravitate* acest început al artei grădinilor trece în grădinăritul francez, sub lungi și drepte șiruri de plopi care leagă Hohenheim cu peisajul liber, și trezesc atenția cu înfățișarea lor artistică. Această impresie solemnă crește pînă la o tensiune aproape chinuitoare cînd se străbat apartamentele palatului ducal ... [...] ... De la strălucirea care din fiecare parte copleșește ochii, de la măreția arhitectonică a camerelor și a mobilierului, nevoia de simplitate este dusă la maximum; și prin natura campestră, pe care în sfîrșit călătorul o zărește în așa zisul *sat englez,* se pregătește cel mai solemn triumf ...[...]... Dar natura pe care o găsim în această grădină engleză nu mai este aceea de care ne despărțiserăm. Este o grădină însuflețită de spirit prin artă, care nu mulțumește numai omul simplu, ci și omul viciat de cultură; și în timp ce îl îndeamnă pe primul să gîndească, îl pune pe cel din urmă în condiția de a simți din nou ..."[7]

De la natura spontană, de la peisajul care nu este încă artă, la artă, care lasă în urma sa ori-

ce spontaneitate și te face să simți nevoia naturii simple; și apoi (potrivit unui pasaj care nu se poate să nu fie amintit, cele două concepte de *ingenuu* și *sentimental*, la care Schiller chiar în aceeași ani se gîndea pentru poezie), din nou la natura nu spontană de astă dată, ci reprezentată în spontaneitatea sa prin arta care imită acea spontaneitate a naturii: astfel că frumusețea acestei reprezentări a peisajului în grădină, în măsura în care este spontaneitate intenționat reprezentată de artă, atrage omul simplu cu propria-i aparență; dar în măsura în care este vorba de o spontaneitate artistic reprezentată, îl face să gîndească. Și din același motiv, ea atrage omul viciat de cultură: căruia intenționat îi expune acea spontaneitate și libertate de natură din care sațietatea culturii și a artificiului de lux ornamental a făcut să i se nască dorința; și această spontaneitate propune cu artă, în moduri ce corespund mai bine nevoii omului *cultivat*, nostalgiei sale de libertate naturală încă nu violentată. Grădina care în libertatea proprii-lor forme reprezintă spontaneitatea naturală, devine imagine a naturii libere, tocmai pentru că această libertate spontană arată cu arta într-o intențională reperezentare, restituind omul cultivat sensibilității sale naturale originare. Succesul grădinăritului neglez în Europa secolului optusprezece, legată încă de gustul rococo, și trecută de aici la preferințe neoclasice (sau profesînd, alternativ, amîndouă gusturile, neoclasic și rococo) nu putea fi explicat cu o mai mare precizie conceptuală. Schiller poet și filosof, în critica grădinii de la castelul ducal din Hohenheim și a raporturilor sale cu arhitectura, pe de o parte, și cu peisajul pe de alta, evident medita la propriile teoretizări estetico-pedagogice (pentru care își alesese, ca epigraf, o frază din *La Nouvelle Heloïse:* „Si c'est la raison, qui fait l'homme, c'est le sentiment, qui le conduit" — „dacă rațiunea îl face pe om, sentimentul este cel care-l călăuzește");

și propunea un model interpretativ de care ne putem folosi perfect pentru a înțelege, de exemplu, *Le Petit Trianon* de la Versailles: cu grădina sa engleză (alcătuită între 1774 și 1777, la cererea Mariei Antoaneta, de către grădinarii regali Richard tatăl și fiul, după proiectul arhitectului Richard Mique), spre care privește fațada răsăriteană, neoclasică, construită de Jacques-Ange Gabriel — „Semblable à son auguste et jeune déité, — Trianon joint la grâce avec la majesté" („Asemănătoare augustei și tinerei sale zeități — Trianon unește grația și majestatea") după critica, foarte exactă, a lui Delille.[8]

Natura ca libertate, libertatea ca natură; și grădina care reprezenta natura liberă prin natura însăși, ca artă eliberatoare; și în măsura în care este artă, îndeamnă să gîndească omul simplu, *naïf*, deschizîndu-i căile spre cultură, adică spre rațiunea eliberată de ceea ce în simpla și grosolana naturalitate ar fi mecanism, supunere la legile cauzaliste ale fizicii; dar în măsura în care este natură, restituie omului de cultură libera simțire neconstrînsă de lanțurile unei rațiuni aspre și severe, ostile spontaneității naturii; în lanțurile, spunem noi, pe care Schiller, în eseurile sale estetico-morale, le critica în rigorismul lui Kant. Și dacă gîndirea lui Schiller, citită în lumina în care citim, confirmă ulterior propunerea unei geneze neoclasice a grădinii engleze, aceasta ne îngăduie, în același timp, să constatăm cum această geneză neoclasică, cînd este admisă, nu numai că nu dezminte bunăvoința romantică pentru acea formă de grădină în care libertatea naturii își găsea o proprie expresie reprezentativă, ci, dimpotrivă, în solidaritatea naturii și libertății, simțită ca libertate și în libertatea gîndită ca natură, sîntem îndreptățiți să recuperăm una dintre atîtea legături care unesc Neoclasicismul și Romantismul. Și din romantism, din pasiunea sa pentru natura liberă (care este complementară pasiunii prin ereditate isto-

rică, și nu stă în antiteză cu ea), putem revendica aici, încă o dată, valoarea pozitivă chiar din punctul de vedere al unei cerințe de libertate pe care Romantismul, în apărarea sentimentului și a naturii, o punea în evidență împotriva raționalității matematizante iacobine: ostilă peisajului ca prezență spontană a naturii în multipla și variata și imprevizibila sa diversitate, această raționalitate iacobină matematizantă (tehnologică înainte de a exista tehnologia) în care iluminismul ducea la extreme urmări propriile laturi mai colțuroase, și, în ultimă analiză, iliberabile — sau, cum s-ar spune astăzi, totalitare. O raționalitate care față de natură și istorie, era opresiv și constrictiv despotică în aceeași măsură, cel puțin, în care Schiller denunța asperitatea rigorismului moral al lui Kant.

Putem așadar să recuperăm acum unele presupuneri teoretice generale enunțate de Lovejoy, a cărei interpretare despre grădinăritul englez ca *tout court* romantic în geneza sa, Wittkower a criticat-o pe drept, și vom repeta că istoria arhitecturii grădinilor „intră să facă parte din orice istorie cu adevărat filosofică a gîndirii moderne"[9]; subscriind și la o altă afirmație a lui Lovejoy, că *mutația* (în ce ne privește vom spune: *orice mutație) în gustul peisajului* este (nu numai în secolul XVIII, ci *totdeauna)* „una din cauzele concomitente ale unei mutații de gust în toate artele; ba chiar, a mutației gustului în univers".[10] Dealtfel, citind primele pagini ale eseului lui Borchardt despre grădini, am văzut legătura foarte strînsă care există între forma grădinilor și modul în care omul își înțelege propria relație cu natura — legătura foarte strînsă, adică, între grădinărit și filosofie: modul de a concepe relația omului cu natura fiind, nimic altceva, decît filosofie, și o filosofie al cărei obiect de meditație este, putem spune, peisajul: în timp ce expunerea ei nu în termeni non-conceptuali, ci estetic obiectualizanți, este grădina.[11] Și această trimitere la autori contemporani nouă, sau aproape, de extracție culturală cît mai diferită, conduși de interese neasimilabile între ele, cum au fost eseistul și poetul german Borchardt și filosoful american Lovejoy, ne va îngădui să medităm cu limpezime, pe plan teoretic, asupra polimorfismului grădinilor: care, chiar în acest polimorfism semnificativ, din punct de vedere filosofic, revendică acea noncosumabilitate a naturii, acea constituire a sa ca obiect al unei experiențe pe care o contempli și o judeci în simpla sa prezență, prin felul în care ea apare, condiționînd estetic viața noastră. Și în felul în care natura condiționează estetic trăirea noastră, devine explicită și-și scoate în valoare propriile rațiuni în maniera cea mai hotărîtă, atitudinea estetică în constituirea peisajului, în formele aparențelor sale, ca scop în sine, și care apără pînă la capăt peisajul împotriva prevaricațiunilor utilitarismului: pînă la a-i cere restaurarea, cu orice preț, atunci cînd aroganța utilitaristă a acelui *homo faber ed óeconomicus* l-ar fi primejduit învreun fel. Cu privire la complexitatea acestui polimorfism, la bogăția implicațiilor sale filosofice, ne-au informat interpretările privitoare la grădinăritul englez pe care nu de mult le-am trecut în revistă; intrepretări care îngăduie ușor o trecere la studiul altor aspecte ale artei grădinilor; ale grădinăritului ca artă, unde se poate recunoaște determinarea categoriei estetice justificate în secolul XVIII de revoluția artistico-filosofică care, în grădinile Angliei, și-a avut propria sancționare definitivă, chiar dacă originile sale aveau să fie căutate în altă parte.

2. **Grădina ca imagine a libertății.** Conceptul estetic fundamental al grădinăritului englez a fost expus la timpul său de către Silva, deși nu în termeni riguroși; „Este vorba de a imita peisajul ales și plăcut, și de a-l înnobila parțial cu obiecte analoge și înfrumu-

seţări de artă . . . [. . .] . . . Pe măsura mărimii şi a caracterului variat a locului împrejmuit, se va scoate un mai mare sau mai mic număr de scene, care vor fi tot atîtea tablouri separate, dar a căror succesiune va fi armonioasă. Marile efecte ale ţinutului şi ale picturii pe care le imită cu atîta succes, vor fi pierdute şi de neimitat, dar, în schimb, se va obţine frumuseţe şi linişte, se va da valoare fiecărei poziţii şi conformaţii a locului; şi prin urmare nu se va copia niciodată, ci se va inventa totdeauna . . .“[12]. Grădina, cu alte cuvinte, ca mimeză a peisajului: mimeză a unei naturi a cărei libertate a formelor, numai ea, este imitată, chiar cu mijloacele pe care ea le oferă: întrucît grădina este expunere a naturii ca pură aparenţă, fără vreun alt interes al utilităţii (şi am văzut cum acest concept a fost formulat de Erasmus şi apoi, cu o terminologie diferită, de Audiberti); prin urmare, ea elimină din propria-i imagine orice asemănare cu ceea ce în peisaj este modificare utilitară a scenariului natural. Asupra acestui aspect al grădinăritului va trebui să ne întoarcem mai tîrziu, fiind comun şi grădinii peisagiste şi grădinii formale ca şi tuturor celorlalte modele de grădinărit: aici ne interesează să constatăm faptul că specificul grădinii peisagiste stă în imitarea naturii prin natura însăşi.

Acesta este conceptul care reiese din dizertaţia cu privire la grădinile engleze, prezentată de Ippolito Pindemonte la Academia de Ştiinţe, Litere şi Arte din Padova în anul 1792[13]: unde elementul de judecată, idealul urmărit în dispunerea cît mai frumoasă a produselor naturii (să folosim, şi de astă dată definiţia kantiană a grădinăritului) în scopul de a expune cît mai complet teoria a cărei practică se caută în natură, este natura însăşi, în spontaneitatea sa: care se propune ca arhetip de frumuseţe, mai înaltă, tocmai pentru că este spontană. decît cea a formelor

care dezvăluie harnica grijă a omului: grădina ca paradigmă a frumuseţii naturale admirată în peisaj — şi nu întîmplător grădinăritul englez este strîns legat, în istoricitatea sa, de ideea estetică a sublimului şi de aprecierea peisajului alpestru ca imagine a naturii neîmblînzite. Arta grădinarului englez — scrie Pindemonte — constă, „în a înfrumuseţa astfel un teren foarte mare, încît să poată părea că natura, ea însăşi, l-a înfrumuseţat în felul acela: dar natura înţelegînd să facă, mai îngrijit şi complet, ceea ce nu vedem în mod obişnuit să facă, adunînd într-un spaţiu dat multe frumuseţi pe care nu obişnuieşte să le adune vreodată şi dînd acelor frumuseţi o perfecţiune şi finisare mai mare“[14]. Şi diferit faţă de ceea ce va scrie Silva, Pindemonte neagă faptul că se poate vorbi de „imitaţie a naturii“ referitor la grădinile engleze: pentru că arta care le-a produs *se slujeşte de aceeaşi materie din care este compus originalul*[15] — cu asimilarea, care urmează de aici a calităţii estetice a grădinii cu cea a peisajului ca atare, tocmai pentru că grădina engleză se sileşte să facă uitat, ascunzîndu-l, artificiul productiv al oamenilor[16].

În această dizertaţie, care este un adevărat şi propriu tratat de poetică a grădinăritului, Pindemonte îi revendică lui Tasso întîia concepere, trecută apoi la Milton, a grădinii ca imagine a naturii ca atare, citînd descrierea grădinilor Armidei: „Îmi sînt (atît de amestecată este cultura cu lipsa de grijă) — Pămînt natural podoabele şi locurile — Par de natura artei, care pentru desfătare — Glumind imitatoarea sa o imită“[17].

Dar sarcina noastră, aici, nu este de a disocia probleme privind istoria grădinăritului: nu numai din punct de vedere istorico-artistic, care ar întrece chiar competenţa noastră, ci din acelaşi punct de vedere teoretic. Grădinăritul şi concepţiile sale ne privesc aici numai în măsura în care orice mod de a concepe

și a realiza frumusețea grădinilor constituie o explicită sau o implicită profesiune de idei estetice avînd ca obiect peisajul; ba chiar, mai precis, peisajul, ca atare, prin modul în care este judecat, obiectualizează în sine concepția atitudinii omului față de natura care uneori determină interior categoria estetică, și o schematizează. Și ipoteza pe care Pindemonte a formulat-o referitor la o descendență, prin Milton, a grădinii peisagiste zise engleze din grădina vrăjitoarei Armida (unde, firește, reapare vechea temă a simultaneității anotimpurilor, în termeni care amintesc explicit descrierea grădinii lui Alcinous: „Cu flori eterne rodul etern durează, / Și în vreme ce unul apare, celălalt se coace. / / / Pe același trunchi și între aceleași frunze / Peste smochina ce naște îmbătrînește smochina . . .") ne privește direct, acum și aici, pentru că în ea ideea unei grădini a cărei frumusețe nu se arată făcută de artificiul uman, ci, ca grădină cu care peisajul bucură pe cel care îl privește cu *sîrguință ascuțită și doctă*, pare efectul întîmplării, și prin urmare operă a noastră înșine care o observăm, înseamnă revendicarea unei libertăți a naturii față de acțiunea umană.

Anterioritate; dar și ulterioritate; rezistență față de orice programare și proiectare. Libera natură ca imagine arhetipală a libertății noastre de om. Instituțiile împotriva cărora se ridică gîndirea iluministă (dar, succesiv, acea *raison* devenită nivelatoare, anti-naturalistică și anti-istorică, a devenit antiliberală, și ca atare și-a atras asupră-și aversiunea romanticilor) sînt de fapt asemănătoare foarfecilor care tăiau copaci și arbuști în formă de *globuri, conuri și piramide*. Instrument, aceste foarfeci, ai unei artificializări constrictive, cum era în secolul XVIII preiluminist și iluminist, artificializarea luxului semnificînd înfumurare și putere de stăpîn, deformînd natura în aceeași măsură în care aservea oamenii. Astăzi, însă, poate exista o altă artificializare, mult

mai asemănătoare celei împotriva căreia romanticii revendicau identitatea de *idee* și *natură*, și apărau tradiția istorică drept continuitate a omului față de libera natură: deoarece, și acesta este sensul gîndirii lui Novalis, cînd unele fragmente ale sale și unele *fluturări* filosofice se puneau în raport, pe drept, cu ideea de *floare albastră*, și cu neo-medievalismul *Creștinismului* sau *Europei*. Libertatea naturii care se vădește în peisaj, cum în frumusețea sa o visează orînduitorii de grădini engleze (moștenitori, după Pindemonte, ai lui Tasso), ca un simbol al libertății omului: al acelei libertăți care, în secolul optusprezece englez și apoi continental, era libertatea orgoliului stăpînilor proiectînd grădini formale, unde natura era supusă unei discipline de fier; și astăzi poate fi altă libertate, mai asemănătoare aceleia care în ultimă analiză a motivat antiiacobinismul și antiraționalismul unor poeți și gînditori romantici. Natura liberă *față de om* ca perspectivă de libertate *pentru om*, ca libertate *a omului*. Libertate, spunem, a omului-natură, împotriva anti-naturii care în om, după împrejurări istorice, poate fi înfumurarea suveranilor absoluți și a curtenilor lor, dar și, cîteva decenii mai tîrziu, abstracțiunea intelectuală nivelatoare, împotriva căreia, în 1799, țăranii din Elveția de mijloc s-au ridicat (după unii interpreți post-romantici) în apărarea naturii, întocmai, și a tradiției istorice, care pentru ei (cum, la nivel cult, pentru Haller, Gessner, Füsslyn și alții asemenea lor) erau unul și același lucru[18].

Nu se poate să nu observi cum răspunde unor cerințe ale zilelor noastre idealul naturii ca libertate, ideal obiectivat estetic, între secolul XVIII iluminist și neoclasic și secolul XIX romantic, în peisajele nealterate de intervenția umană și în grădina engleză, care își propunea să redea imaginea naturii libere, în calificarea sa estetică esențială, slujindu-se

de natura însăși, prin a-i dispune produsele după o idee estetică în care Kant vedea libertatea fanteziei: care merge *pînă la limitele grotescului*, ocolind chiar regularitatea care cu orice chip stăvilește *liberul joc al facultăților imaginative* — și Kant adăuga că „în această trecere cu vederea a oricărei constrîngeri a regulii se află tocmai cazul în care gustul în fanteziile imaginației își poate arăta marea sa perfecțiune[19]. Pentru noi, astăzi, această libertate este libertate a ceea ce în om este natură spontană, împotriva constrîngerilor anti-naturii care este în omul însuși, ca ființă constituțional ambiguă — împotriva constrîngerilor, prin urmare, din ziua de astăzi, ale raționalismului matematizant și mecanizant: care degradează raționalitatea făcînd din ea antagonista naturii, pe cînd cei ce cultivau în secolul XVIII grădinăritul peisagist, vroiau tocmai Rațiunea moștenitoare și continuatoare. Rațiunea, firește: pe care raționalismul mecanicist o reduce la rigiditate și asprime, ostilă libertății, individului, neprevăzutului, pînă la a trezi revolta celui ce nu știe să renunțe la acea libertate și spontaneitate a naturii revendicate, la vremea ei, după lecția lui Rousseau, de făptuitorii romantici ai acelei grădini engleze avînd ca prim teoretizator neoclasicismul.

Natura, atunci, și prin urmare peisajul, ca antiteză, în mod succesiv, a tiraniei monarho-aristocratice și a raționalității nivelatoare în care iacobinismul dusese la urmările sale extreme latura mecanicistă a gîndirii iluministe: și astăzi (fie și confuz, dat fiind că un termen de comparație cum era în secolul XIX romantic grădina peisagistă și cum era natura în bogăția ei de imagini neconsumată încă, nu mai este atît de ușor accesibilă experienței comune) împotriva industrializării și urbanizării: urmări directe ale mecanicismului scientist, și cauza neputinței de a fi reperat un antidot care să ne vindece de răul mecani-

cismului, fiind acum aproape dispărută imaginea libertății așa cum era grădina atunci, cînd, reprezentînd forma liberei naturi, anticipa în sine și aduna toate frumusețile peisajului[20]. Și referitor la grădină, care revendica programatic în propriile-i forme rezistența naturii la violentările omului, plasîndu-se într-o regiune unde toate prezențele pot fi găsite, chiar cele mai imprevizibile și cele mai refractare procesului raționalizant, trimiterea lui Pindemonte la grădinile lui Tasso ilustrează în mod implicit acele aspecte pe care Silva, redactîndu-și tratatul, aproape în aceeași ani, le teoretiza explicit ca *romanesc* și *magic*.

3. **Suveranitatea fanteziei.** „Romanescul sau magicul de fapt al micilor peisaje" — scria Silva — „reiese din extraordinarul și din neobișnuitul care domină în forme, în contraste, în conexiuni . . .[21] Și în grădinile și peisajele lui Tasso, *romanescul* și *magicul* sînt efectiv prezente în toate modurile: în grădina Armidei, amintită, cum am văzut de Pindemonte: *„Apoi, după ce ai părăsit cărarea întortochiată, / Într-o plăcută înfățișare se deschise grădina: / Ape stătătoare, mobile cristale, / Flori felurite și felurit zugrăvite ierburi diferite, / însorite coline, văi umbroase, / Păduri și peșteri odată oferite vederii . . ."*[22]; și apoi în pădurea vrăjită cu minunile sale și metamorfozele sale, și monștrii care au îndreptățit de mai multe ori ipoteza unui raport cu Sacro Bosco din Bomarzo, a cărei construcție (1560) este aproape contemporană cu redactarea *Ierusalimului eliberat*[23].

În orice caz, o imagine a naturii și a peisajului ca regat al neprevăzutului, a neașteptatului, care cere promptitudine în reacția omului care se aventurează acolo; și atestă o libertate absolută a fanteziei, a cărei mărturie o depune aici natura: *„În timp ce războinicul privește unde poate trece, / Iată că*

o punte fermecată apare; / O bogată punte de aur, cu largi drumuri / Sub arcurile bine înfipte i se oferea. / Trece strîmtoarea aurită, și apoi puntea cade / Numaidecît după ce piciorul a atins malul celălalt; / Și o duce cu ea apa repede, / Apa care dintr-un frumos rîu a făcut un torent,"[24]; și apoi: „*Abia apare un rustic Silen / că minuni vedea vîrsta antică: / dar acel mare mirt al sinului deschis / Imagini mai frumoase și mai dese a arătat: / Femeie a arătat, ce se asemăna din plin / În chipu-i prefăcut frumuseții angelice. / Rinaldo privește adînc, și-și dă seama privind / de asemuirea Armidei și dulcele-i chip*"[25]. Pînă la lupta finală, — „*El înalță fierul, și nu se-ngrijește de rugămintea ei: / Dar ea se preschimbă (oh, nouă s-arată!) / Și cum se întîmplă dintr-un chip în altul, / Schimbînd repede visul arăta . . . / / / . . . [. . .] . . . / / / . . . Par din cer cîmpiile, cîmpiile întunecate; / . . . [. . .] . . . / Nici o lovitură cavalerul nu rătăcește, / Nici cu-atîtea de fel nu se oprește; / Taie nuca: e nucă, mirt apare. / Aici vraja merge, dispar spectrele . . .*". — la sfîrșitul căreia peisajul redevine natura pură, fără vrăji: „*S-a făcut iarăși senin aerul și vîntul liniștit; / S-a făcut iarăși pădurea firească, precum era 'nainte; / Nici cu farmece, nici veselă: / Plină de groază, dar de groază firească*"[26].

Aici, raportul între grădină și peisaj este cel care trece între o natură modificată de acțiunea liberei fantezii umane, care după bunu-i plac poate face mai plăcută natura, sau mai înfricoșătoare, și pura și simpla natură în spontaneitatea ei neatinsă; și ambivalența vrajei (care în grădină face natura în aparență mai înfricoșătoare, decît ar fi în realitate; dar poate să și înveselească natura, ca în grădinile Armidei, și aici, în aceeași pădure pe care vrăjitoarea a înfrumusețat-o ca să-l tragă pe Rinaldo în mrejele ei, și să pună din nou stăpînire pe el) este chiar ambivalența

însăși a grădinăritului italian: artă cu care fantezia transformă liber imaginea naturii. Ambivalență, spunem, a artei grădinilor, așa cum era cultivată în Italia între Renaștere și Manierism; și care pe un același teritoriu, Viterbese, aproape contemporan, chiar în anii în care Tasso medita asupra subiectului și formei *Ierusalimului eliberat*, construia, la o distanță numai de vreo douăzeci de kilometri, villa Lante din Bagnaia și acea Sacro Bosco din Bomarzo; amîndouă în contrastul lor, au în comun libera transformare a naturii de către fantezia omului. Două exemple, prin urmare, de felul în care arta se poate comporta asemena magiei Armidei, care după bunu-i plac face plăcută sau înspăimîntătoare natura.

Dacă vrem, ne putem aventura să citim începutul octavei a douăzecișiopta, cîntul al optsprezecelea din *Ierusalim*, povestind reîntoarcerea la libera spontaneitate a pădurii, pentru cel care iese din grădini unde natura în toate chipurile a fost transformată de artă, teoretizată ca taumaturgică: „*S-a întors pădurea la starea-i firească; / De vrăji nici înspăimîntătoare, nici plăcută: / Plină de groază, dar de-o groază născută*". Ar putea fi de-a dreptul descrierea punctului în care grădinile, care au în comun cu viziunea lui Tasso elementul de referință estetic, adică frumusețea artistică ca efect de vrajă ce înveselește natura simplă sau o face înspăimîntătoare, trec în peisajul agrest sau împădurit. Și Masson pune sub adevărată lumină aceste treceri care nu despart numai două localități apropiate, ci contrasemnează două moduri de a fi ale naturii în raporturile sale cu omul. În fapt, scriitoarea engleză observă că grădina din Bagnaia, cu fîntîna sa care „izvorăște dintr-un liniștit fundal de copaci de pădure", și cea din Caprarola unde gardurile deschise ale cabanei de sus duc spre pădure, arată nu că se mărginesc cu peisajul înconjurător „în drama unui spectaculos *cli-*

mat ca în cele mai antice grădini ale Renașterii"[27]. Și unul dintre exemplele pe care Masson le propune în această privință este cea a Villei d'Este la Tivoli: în interiorul căreia „orice deget pe pămînt a fost supus ordinei și simetriei realizate de om; și deși a fost pusă în relație cu amplul spațiu al peisajului înconjurător, în așa fel încît să scoată maximum de avantaj, este în întregime separată de peisajul care o înconjoară"[28]: astfel, cine o observă din punctul de vedere just, de la gardul situat jos, pe vechea stradă din Tivoli, Villa d'Este va apare „ca o magnifică serie de vederi, ridicîndu-se una peste alta și culminînd într-un mare *climax* pe înălțime, unde impunătoarea clădire se detașează în profil pe cerul albastru"[29].

Magia artei, care din spațiul villei face un peisaj radical altul față de cel al naturii libere care îl înconjoară, atingea efectul său maxim (și îl atinge și astăzi) în calea cele o sută de fîntîni, și în general în folosirea apei: pe care Mason o numește *dramatică* și *omnipenetrantă* („dramatic and all pervading"): astfel că, încheie ea, trebuie într-adevăr să-i fim recunoscători lui Pirro Ligorio, pentru teatralele volume de lumini și sunet care stropesc și se învolburează peste pietrele cenușii ale Villei d'Este „și umplu de mușchi verzile profunzimi"[30]. Cu privire la aceste fîntîni, ca niște construcții autonome după tradiția ducînd pînă la Heron Alexandrinul (de care Masson amintește cît le-au plăcut lui Montaigne și John Evelyn, doi călători cu gusturi diferite ca și la toate artificiile care din vilele italiene din plină Renaștere și din cele manieriste făceau locuri radical *altele* față de peisajul (campestru sau silvan sau de fînețe) cu care se învecinau și cu care stabileau un raport estetic, care putea fi de antagonism formal sau de formală solidaritate, o sursă literară, a fost, precum se știe, *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna: scrisă

în 1467, publicată pentru prima oară în 1499, despre care Masson amintește o traducere engleză publicată în 1592. Și această traducere ar fi putut contribui la preferința pentru grădinile unde copacii era tăiați în conuri, globuri, piramide, la acea preferință împotriva căreia, în 1712, avea să protesteze Addison. Un text al monahului trevigian Francesco Colonna de care cercetătorii în istoria grădinăritului ca artă s-au ocupat mai mult sau mai puțin, recunoscîndu-i importanța și puterea de decizie, pentru că el, după părerea tuturor, antologă și adîncea experiențele și teoriile grădinăritului italian quattrocentesc; anticipînd direcțiile care aveau să se răspîndească în întreaga Europă în secolele șaisprezece și șaptesprezece și chiar și mai tîrziu. Să amintim verzile pășuni circulare, legate prin punți de marmură cu malul opus al rîului de dincolo de unde se găsesc: un model destinat să aibă mai multe realizări, măcar printr-o serie întreagă de teorii și practici. Din aceste realizări vom menționa numai acele Prato della Valle din Padova; a cărei apologie, la timpul cuvenit, am citit-o în *Arta de a rîndui grădinile* de Marulli, carte purtînd în epigraf versuri din Tasso („... Arta, care face totul, nimic nu dezvăluie...") care preced și pregătesc pe cele la care se referea Pindemonte, pentru a indica în *Ierusalimul eliberat* un exemplu teoretic de grădini instituționalizate în secolul XVIII sub numele de grădini engleze. Și ne este oricum îngăduit să spunem că aceste grădini stau la antipodul celor de care este plină, în *Somnul de dragoste a lui Polifilo,* insula Citera.

Din teoretizările imaginativ expuse în cartea lui Francesco Colonna, pe noi, care ne ocupăm nu de grădinărit, ci de peisaj, ne interesează, acum, să relevăm numai raportul, în grădinile descrise între natura *internă* și natura *externă*, în măsura în care este un raport estetic, inclusiv de judecată de va-

loare, respectiv, față de natura liberă și neîmblînzită și de natura guvernată; e acea natură orînduită, a cărei vitalitate este supusă de o mînă iscusită, sub călăuza unor inteligențe active care o tratează ca materie pentru forme arbitrar inventate. Din acest punct de vedere al nostru, o eventuală lectură analitică a *Hypnerotomachiei* ar fi călăuzită în direcție analogă și opusă față de cea pe care nu demult ni s-a întîmplat s-o presupunem pentru octava din *Ierusalim* unde, după ce Rinaldo a tăiat cu spada nuca în mincinoasă figură de mirt, din care purcedea vraja Armidei, pădurea se întoarce „la firească-i stare". Dacă aici este cu adevărat libertatea naturii, recîștigată atunci cînd se eliberează dintr-o vrajă care deformează trăsăturile naturii și o populează chiar (ca în Bomarzo) cu apariții străine ei, în viziunea lui Francesco Colonna trebuie în schimb să plecăm de la o natură prin ea însăși sălbatică, înspăimîntătoare chiar și în frumusețile ei, pentru că nu vădește semn de prezență umană: „... Mie mi s-a părut că sînt pe o încăpătoare planetă, care toată înverzită, și cu mulțime de flori felurit zugrăvită, mult împodobită se înfățișa. Și cu o ușoară adiere era aici tăcere ... [...] ... În care loc, eu, cu sfială rătăceam, eu mie singur îmi spuneam: „Pe aici nici un suflet de om doritor nu apare ... [...] ... Nici casă țărănească, nici bordei de cîmp, nici acoperișuri pastorale [...] ... nu se văd. Dar grăbit pe plaja liniștită, și prin blajinătatea locului, și aproape urmînd pași siguri, priveam încoace și încolo, tinerele frunze odihnindu-se în nemișcare, nezărind nici un fel de altă mișcare. Și astfel pe dinaintea unei dese păduri mi-am îndreptat călătoria mea în necunoaștere. În care de cum intrai nu mi-am dat seama că eu, lipsit de prevedere îmi părăsisem (nu știu cum) propria-mi cale. Din care pricină mi s-a strîns inima de-o spaimă violentă, răspîndindu-se apoi prin trupu-mi fără vlagă ... [...] ... Și nu era lucru pe-aici să îngăduie

ochilor mei să vadă vreo urmă, nici vreo potecă. Dar din pădurea plină de spini apăreau mlădițe nu prea înalte, mărăcini înțepători, silvanul Fraxinus neplăcut viperelor, ulmi cu aspră scoarță, plăcuți fiind, de vițe bogate, zgrunțuroși Subderi ... [...] ..., tarii Oeri, puternicii goruni și grandioși stejari și sălcii, cu ramuri bogate, care nu îngăduiau razelor grațiosului soare să ajungă cu totul pe pămîntul înrourat ... [...] ... Și de aceea cu mare spaimă mă gîndeam că eram fără nici o apărare ..."[31]

Pentru un cititor modern tentația de a răsturna alegoric această viziune de început a lui Polifilo poate fi puternică; și să-și îndrepte propria nostalgie către liniștita și natural împodobita *planetă înverzită toată și cu mulțime de flori felurit zugrăvită*, și nu numai către ea: chiar și către pădurea plină de spini, al cărei mărăciniș și dese mlădițe încep să devină o preadulce amintire, în comparație cu ruinurile de tot felul, cu gunoaiele care nu putrezesc cu nici un chip, cu spurcăciunea ades respingătoare și plină de infecții, printre care își duce pașii contemporanul zborurilor spațiale, cînd, sufocat de propria-i viitoare bunăstare opulentă, și din cauza gloatei care-l sufocă din toate părțile, se lasă tentat de cea mai întunecată mizantropie, și suspină după singurătatea din cîmpia pustie neliniștind necunoscătorul („rătăcitorul") protagonist al visului povestit la prima persoană de Francesco Colonna. Și nu putem să nu-l invidiem pe rătăcitul Polifilo, în timp ce sîmțim cum creierul nostru ia foc de zgomotul motoarelor și a *mijloacelor audio-vizuale* (zgomote care după unii filosofi ar îmbogăți traiul de astăzi), încît ne doare chiar că nu sîntem și noi în localitățile în care „urechilor ciulite nu le ajungea nici un zvon de glas și nici zarvă". Fără a spune că întunericul pădurii în care „ca sub un acoperiș încovoiat cu groase covoare de frunze acoperită, nu pătrundea lumina mamă", acel sentiment de a te găsi nu sub cerul liber ci sub un acoperiș în-

covoiat („camurato culmo") poate fi de-a dreptul visat și regretat ca o fericire pierdută de omul care *în epoca științei și tehnicii* primește razele soarelui printr-o ceață densă și tulbure: ceața care face să pălească *lumina-mamă* a soarelui și-i face malignă căldura, usturătoare pentru noi, de parcă am fi stropiți cu un lichid gras în fierbere.

Ar fi foarte ușoară și ar fi chiar și atrăgătoare o interpretare alegorică, în cheia polemicii contemporane: dar nu ar fi folositoare, pentru scopurile noastre, pentru că ne-ar împiedica să privim în manieră justă grădinile pe care le visa Francesco Colonna; și prin urmare, să apreciem cum se cuvine ceea ce rămîne în Europa din operele de grădinărit ale cărei poetici, direct sau indirect, își are propriile premize teoretice în paginile visului lui Polifilo: sensul lui, pentru cel care citește așa cum se cere studiul pe care-l efectuăm, este cel de a arăta tranziția de la o natură aspră și neprimitoare („înspăimîntătoarea pădure și neprimitorul Nemore") *în cel mai plăcut loc*, în cea mai îmblînzită natură, și aproape de construcțiile omului: „Toată această veselă regiune de verdeață bogată împodobită se oferea . . . [. . .] . . ., ridicînd ochii în acea parte, unde colinele Nemorei par să se împreune, eu văd în adîncul ascunziș o incredibilă nalbă ca un turn . . ."; și de aici, după numeroase și feluri te peripeții, în insula Citera: grădină circulară care se înalță din ape: unde copacii sînt tăiați în forme sferice, gardurile din merișori în felurite moduri tunse; și brazdele au desene făcute după plante; și vegetația este întregită cu coloane și terase, de marmură, de ambră neagră, de ambră galbenă; și cu vegetația sînt alternate sculpturi și vase antice; și nu numai într-o grădină se văd diferite figuri de ierburi și flori; și în centru există un amfiteatru cu o fîntînă a Venerei în mijloc . . .[32]. O adevărată și proprie teorie a grădinii arhitectonice; și confirmările, în grădinile italiene, precedente redactării a-

cesteia, sau de viziunea lui Polifilo direct sau indirect influențate, pot fi cît de numeroase am vrea. Fără a spune că legătura istorică de continuă opoziție între grădinile italiene și cele franceze din secolele XVII, XVIII (în care se raționalizează exuberanța fantastică uneori ușor de găsit în ale noastre), poate îndreptăți o trimitere dacă nu direct la cartea lui Francesco Colonna, cel puțin la tradiția culturală a cărei mărturie o aduce privitor la descrierea grădinii din insula iubirii, și a concepției raportului între arhitectură, grădinărit și peisaj, atestată în ea.

Grădina din Quaracchi (1459 cca) pe care Giovanni Rucellai o descrie în jurnalele sale, și despre care Masson susține că face parte dintr-o villă conformă instrucțiunilor furnizate de Leon Battista Alberti în cartea a treia *(Oeconomicus)* din *Despre familie:* „. . . în aerul cristalin, în tărîmul veseliei, întru totul frumos ochiului, foarte rare neguri, nu vînturi rele, ape dulci, sănătos și curat fiece lucru . . ."[33] (în afară de capitolele XVII și XVIII ale cărții a cincea în tratatul *De re aedificatoria* (. . . . . .): o grădină înconjurată de fiecare parte de apă, *în scop decorativ mai mult decît de apărare* (această observație a lui Masson este motivată de faptul că spre apă își arăta propriile balustrade o terasă umbrită de copaci); cum înconjurată de apă va fi, cîțiva ani mai tîrziu, grădina Venerei vizitată în vis de Polifilo; și se găsesc din belșug lucrări de artă grădinărească, chiar dintre cele care mai tîrziu aveau să-l irite pe Addison, și apoi pe Tommaseo al nostru: („să reprezinte omul nu-i este dat plantei"); în timp ce avea să le aprecieze, după cum știm, A. W. Schlegel, care, cu toată probabilitatea, le-a interpretat romantic, ca semn de absolută stăpînire creativă a fanteziei, și de aceea a lăudat în ele arbitrarul *(„Willkür)* devenit vizibil. Dar să citim mărturiile lui Rucellai: „Mare număr de frumoși merișori de tot felul: adică rotunzi, cu etaje, nave, coifuri, tem-

ple, pilaștri și piloni, vase, urcioare, unul dublu, adică arătînd din fiecare parte giganți; bărbați, femei, lei cu stindardele Comunei, maimuțe, dragoni, centauri, cămile, diamante, spiriduși cu arcul, cupe, cai, asini, boi, cîini, cerbi și un urs și un porc sălbatic și delfini: luptători, arcași, harpie, filosofi, papi, cardinali, și alte asemenea lucruri . . .“[34].

Nu vom recapitula aici evoluția pe care acest model de grădină, unde natura era, ca să spunem așa, stăpînită de fantezia umană, a avut-o, răspîndindu-se în întreaga Europă, în secole care pleacă de la sfîrșitul celui de al cincisprezecelea, atunci cînd Carol al optulea a adus cu sine în Franța grădinari italieni, pînă, să zicem, în 1750: cînd Pierre Mariette punea la zi, republicîndu-l, tratatul de arhitectură al lui D'Aviler dus la sfîrșit de Le Blond, căruia, după toate probabilitățile, i se datorează capitolul privitor la decorarea grădinilor, unde sînt compendiate principiile estetice ale grădinăritului arhitectonic francez: „. . .*que les Allèes soient percèes avantageusement, afin d'en rendre les issues agrèables par la découverte, qui est d'autant plus belle, qu'elle a plus d'eloignement, et que les objets en sont plus variez . . . [. . .] . . . Le parterre, qui est la première pièce qui se présente en entrant, doit être, autant que l'on peut, de la largeur du corps du Bâtiment . . . [. . .] . . . Il faut encore que les Ornements de broderie soient mis sans confusion . . . [. . .] . . . Les Parterres sont un composé de lignes droites et de lignes courbes, d'enroulement mêlez avec des Grotesques, Moresques, Arabesques, Frises, Targes, Palmettes, Guillochis, Graines, Fleurons et autres Ornements arbitraires, dont la beauté consiste à n'être jamais répetez, et à être tracez avec grace sur le terrain . . . [. . .] . . . Quand plusieurs Allées se recontrent à un même point, elles forment une Etoile, ou une figure ronde ou à pains, du centre de laquelle faut ménager les plus beaux point de vue . . . [. . .] . . . Quelque bien cultivez que soient les*

Jardins, ils paroissent peu agréables sans de Fontaines d'eau jaillissantes, qui en animent la beauté . . . [. . .] . . . Dans les Allées en pente, on peut faire des Cascades par bassins, qui se communiquent par des rigoles ou gouttes, ou par napes ou chutes dans un bassin continu . . . [. . .] On embellit encore les Jardins par des petites Bâtiments appellez Grotes, imitées des autres qui sont dans les montagnes . . . [. . .] . . . Les Ouvrages de Sculpture contribuent avec beaucoup de magnificience à la richesse des Jardins . . . [. . .] . . . Les vases, les Colonnes et les Obelisques, qui doivent être isolez, se mettent aux bouts des Rampes, aux coins des Perrons, aux Bassins, aux encoignures des Parterres de broderie, et au milieu de ceux de gazon . . .“[35]. („. . . *Aleile să fie deschise cît mai avantajos, așa ca să facă ieșirile cît mai plăcute, prin descoperirea, care este tot atît de frumoasă, a unei vederi cît mai îndepărtate, și ca obiectele să fie cît mai variate . . . [. . .] . . . Grădina de flori, care este prima piesă care-ți apare cînd intri, trebuie să fie, atît cît se poate, de lărgimea corpului clădirii . . . [. . .] . . . Trebuie apoi ca ornamentele de broderie să fie puse foarte clar . . . [. . .] . . . Grădinile sînt un amestec de linii drepte și linii curbe, de volute amestecate cu Grotești, Maurești, Arăbești, Frize, Scuturi, Palmete, Lanțuri, Spice, Fleuroane, și alte ornamente arbitrare, a căror frumusețe stă tocmai în faptul că nu se repetă niciodată, și în a fi desenate cu grație pe teren . . . [. . .] . . . Cînd mai multe alei se întîlnesc în același punct, ele formează o stea, sau o figură rotundă sau lunguiață, din centrul căreia trebuie amenajate cele mai frumoase priveliști . . . [. . .] . . . Oricît de bine cultivate ar fi grădinile, ele ar părea mai puțin plăcute fără fîntînile arteziene, care însuflețesc frumusețea . . . [. . .] . . . Pe aleile în pantă se pot face cascade prin bazine, care să comunice prin rigole sau jgheaburi, sau prin pînze de apă sau căderi într-un același bazin . . . [. . .] . . . Se în-*

frumusețează iarăși Grădinile prin mici Construcții numite Grote, imitate după peșterile din munți . . . [. . .] . . . Lucrările de sculptură contribuie cu multă măreție la bogăția Grădinilor . . . [. . .] . . . Vasele, Coloanele și Obeliscurile, care trebuie să fie izolate, se pun la capetele balustrăzilor, în colțurile peroanelor, bazinelor, în colțurile rondurilor cu broderii de flori, și în mijlocul celor cu gazon . . .") În cei o sută cincizeci de ani, sau ceva mai puțin, care s-au scurs de la transferarea în Franța a grădinarilor italieni Pacello da Mercogliano și Girolamo da Napoli pînă la publicarea paginilor pe care le-am citit de curînd, un același principiu (cel care ia natura supusă liberei și totodată rațională fantezii), după ce a fost purtat mai departe în Italia renascentistă, ajunge la concluzii diferite: forma *spațiului* ca rezultantă a formelor *în spațiu*. Și cu privire la cei o sută cincizeci de ani trebuie să înregistrăm acum mărturiile a doi călători, nu direct interesați de grădinărit ca artă, despre două ville italiene din secolul XVII: unde se urmărise foarte clar de către constructori și de către clienți propunerea de a realiza, cu arta grădinilor, un complex estetic în care formele arhitectonice în interiorul spațiului grădinii îl defineau ca prezență *în* peisaj, formă ocupînd peisajul și calificîndu-l, în timp ce grădinile franceze aveau să se constituie ele singure ca prezență autonomă *de* peisaj complet în sine și închis în sine însuși.

Să citim prin urmare unele observații ale lui John Evelyn cu privire la villele baroce din Frascati; și vom citi paginile pe care președintele De Brosses, scriind de la Milano pe data de 16 iulie 1739, le dedica Insulei Bella de pe Lago Maggiore, cu grădinile pe care Carlo și Vitaliano Borromeo puseseră să fie construite începînd cam din 1630, sistematizînd întreaga insulă ca o unitate formală organică (și cine vine aici, nu se poate să nu-și amintească de insula Citera a lui Polifilo) care se plasează în peisaj și stă cu el în relație de reciprocitate

estetică: insula fiind *în peisaj*, în timp ce *în insulă*, adică *în grădini*, se vede în întregime peisajul lacustru, cu munții care îl înconjoară, pînă la Alpi, altă dată, se pare, totdeauna vizibili sau aproape. Altădată, nu astăzi. În zilele noastre vizionarea Alpilor de pe Insula Bella este foarte rară: bunăstarea productivității industriale, în special din anii *miracolului italian*, a tulburat de fapt într-atîta limpedea atmosferă a acelor locuri, că unele văzute de aici sînt acum aproape imposibile; aproape tot așa cum imposibil, sau aproape, a devenit să zărești la Veneția, în apus, Alpii în depărtare, de pe Campanila bazilicii San Marco, sau de pe puntea vaselor îndreptate spre insulele Estuarului. Încă o priveliște care pînă acum cîteva decenii era un spectacol frecvent, dacă nu chiar zilnic . . . Frecventă altă dată, și ea, dar acum nu: smuls-a dintre noi suflarea otrăvită a civilizației de astăzi, cea care se crede și se laudă că ar fi egalitară, pentru că produce pentru toți și vinde tuturor nenumărate și mai mult sau mai puțin utile obiecte de consum, făcîndu-le printre altele accesibile pentru toți numai cu condiția să le poți plăti: lucru care îi face pe mulți să se autodistrugă muncind, dacă nu chiar să se vîndă ei înșiși, să se lase furați de criminalitate. Și pentru a putea produce bunuri de consum această civilizație cu fabricile ei a șters de pe suprafața pămîntului unele bunuri cu adevărat *democratice*, în sens absolut; mai exact, peisajele. Acele peisaje care erau bunuri de contemplație trăită, și un obiect de consum; și ca atare erau accesibile tuturor fiind ale *tuturora*, chiar atunci cînd includeau în ele opere ca grădinile Borromei (sau preavestitele ville, de pe Lacul Como), al căror interior era rezervat celui ce pusese să fie construite și urmașilor lor. Prezența lor ca parte a peisajului înveselea însă (și înveselește încă, acolo unde mai există), pe oricine trăia acolo aproape, sau, pentru orice motiv s-a fi găsit pe acolo ca trecător — chiar dacă nu ca vizitator intenționat,

cum a fost, în zilele sale, De Brosse; aprecierile lui asupra grădinilor Boromei tocmai ne pregătim să le citim acum. Grădini trăind cu adevărat trăiesc în peisajul de la Lago Maggiore, care, la rîndul său, este inclus în priveliștea generală, și face, ca să spunem așa, parte din fizionomia lor estetică, împreună cu munții, pădurile, fînețele, localitățile locuite ce se ivesc pe malurile sale sau îl domină din înalturi.

4. Continuitatea estetică a naturii. Să-l însoțim așadar pe De Brosses, și să-i ascultăm elogiile aduse Insulei Bella și peisajului în al cărei centru stă — elogii rostite, în adevăr, cu dinții strînși, dar tocmai de aceea importante pentru teoretician ca și pentru istoric: *„Les bords du lac sont garnis de montagnes fort couvertes de bois, de treilles disposées en amphithéâtre, avec quelques villages et maisons de campagne, qui forment un aspect assez amusant. Nous voyons prés de nous des montagnes couvertes de neige ... (...) ...; ... au bout de trois heurs nous aperçumes ces bienheureuses îles. Alors nous n'aurions pas voulu n'être pas venus, tant celle qu'on nomme l'île Belle fait un spectacle singulier. Une quantité d'arcades, construites au milieu du lac, soutiennent une montagne pyramidale coupée à quatre faces, revêtue de trentesix terrasses en gradins l'une sur l'autre ...[...]... Chacune de ces terraces est tapissée, dans le fond, d'une palissade, soit de jasmin, soit de grenadiers ou d'orangers, et revêtue sur son bord d'une balustrade chargée de pots de fleurs. Le comble de la pyramide est terminé par une statue équestre, formant un jet d'eau ...*[38] *(„Malurile lacului sînt împodobite cu munți acoperiți de mulțime de păduri, de spaliere de viță dispuse în amfiteatru, cu cîteva sate și case de țară, care îi dau o înfățișare foarte amuzantă. Vedem aproape de noi munții acoperiți de zăpadă ...[...]...; după trei ore am zărit aceste binecuvîntate insule. Atunci, am fi vrut parcă să nu fi venit, într-*

atîta, insula numită Frumoasă, desfășoară un spectacol unic. O mulțime de arcade, înălțate în mijlocul lacului susțin un munte piramidal tăiat în patru fațete, înveșmîntat cu treizecișișase de terase în trepte una deasupra celeilalte ...[...]... Fiecare din aceste terase este tapisată, în fundal, cu un spalier fie de iasomie, fie de rodii sau portocali, și acoperită pe margini cu o balustradă încărcată cu vase cu flori. Vîrful piramidei se termină cu o statuie ecvestră, formînd un havuz ...“). Și ceea ce ne interesează pe noi, deși nedezvăluit de De Brosses, este unitatea organică a grădinii ocupînd întreaga insulă cu pantele felurit cultivate și locuite ale munților: cu care, după expresia călătorului burgund, sînt împodobite („garnis“) malurile lacului. Unitate și armonizare reciprocă ale spalierelor de viță („*treilles*“) lîngă sate, cu spaliere („*palissades*“) de copaci ornamentali pe terasele insulei, lîngă construcțiile arhitectonice, la rîndul lor armonizate cu construcțiile rustice ale malurilor muntoase. Pentru cine știe să privească, și astăzi, în ciuda relelor aduse de cel mai recent urbanism, este ca și cum grădina s-ar oglindi singură în cîmpuri, și ele la rîndul lor s-a oglindi în grădină. Peisaj care unifică în el vegetația agrestă, calificată estetic de rînduiala formală introdusă pe coline de cultura agricolă și vegetația ornamentală în care forma, inerentă aici, formă a altceva, se autofinalizează ca formă prin sine însăși. În multipla sa varietate de plantații și de arhitectură, insula împodobește prin urmare cu propria-i prezență peisajul în care este inclusă; și totodată în ea totul este emfază, în frumusețea ei scop în sine, în ochii celui care se găsește în ea și ai celui care o privește de pe maluri sau navighează. Insula și grădinile sale, ca centru de unde iradiază și unde converge calificarea estetică a acelui peisaj, conferindu-i, tocmai pentru că este inclus de insulă, o fizionomie unică, *individualizată:* căreia îi corespunde unicitatea individualizată care îi este, la rîndul ei,

conferită insulei, nu numai de faptul că este artistic modelată de grădini baroce și de arhitectura lui Francesco Castelli și Carlo Fontana, ci de faptul că este inclusă *în acel peisaj.*

Unitate între grădină și ambientul peisagist, din care una o determină pe cealaltă, și viceversa, fapt ce rezultă din mărturia lui De Brosses cu privire la grădinile Borromei de pe lacul Maggiore. Și un raport analog, deși cu o enunțare diferită și cu referire la o situație topografică-estetică diferită, găsim în paginile jurnalului unde diplomatul englez John Evelyn, care a vizitat-o la 5 mai 1645, a păstrat amintirea Villei Aldobrandini din Frascati, enumerîndu-i podoabe arhitecturale, toate invențiile hidraulice, și sculpturile: subliniind cum, chiar în spatele palatului, „în centrul împrejmuirii, se înalță o colină, ba chiar un munte, înveșmîntată toată în păduri, făcută de natură astfel încît părea să fi fost cioplită de artă: din vîrful căreia coboară o impresionantă cascadă, avînd mai degrabă aerul unui mare rîu decît a unui torent, și care cade într-un mare amfiteatru de fîntîni . . .“; și adnotarea se încheie cu amintirea grădinii centrale“, deschisă spre o vedere a Romei, atît de frumoasă, încît întrece orice descriere . . .[37]. Unitatea de grădină și peisaj se configurează, aici, cu totul altfel decît în Insula Bella, pomenită nu demult, prin pagina critică a lui De Brosses. Villa Aldobrandinii se află în mijlocul unei perspective peisagiste care este totodată campestră și citadină: cu cele două șosele în pantă, care converg către cele două laturi ale gardului, în axa căruia stă palatul; și în spatele palatului, colina naturală de care vorbea Evelyn: element de pădure care califică întreaga scenă, și este, împreună cu palatul, și cu drumul care de la palat urcă spre gard în mijlocul fînețelor, centrul focal al vederii pentru cine, venind dinspre Roma, se pregătește să intre în oraș. Villa în peisaj, prezență artistică obiectivă care califică peisajul, și include din peisaj partea rustică și mon-

tană. *Villa în peisaj,* și *peisajul în villă,* ca element constitutiv al ei. Și vederea Romei, astăzi redusă la un nor inform de vapori negricioși, fulgerat seara de flăcărui de neon felurit colorate; dar pe vremea lui Evelyn, și pînă nu cu multe decenii în urmă, era probabil cu adevărat *above all description,* peste orice descriere. Într-o reciprocitate de grădină și peisaj (grădina în peisaj, repetăm, și peisajul în grădină), care proiectează în peisaj multipla varietate barocă a configurației interne a grădinii, așa cum în zilele noastre a punctat-o critic Masson, atunci cînd observă că, într-un spațiu mic, Villa Aldobrandini trece „de la formalismul monumental al templului la sălbăticia pădurii . . .[38].

Unitate de *formă-prin-sine* și *formă-a-altceva,* unitatea aceasta de grădină și peisaj. Unitatea care arată cum nu este de conceput și de gîndit *forma-prin-sine,* arta, reprezentată aici de grădină, fără *forma-a-altceva,* reprezentată aici de peisaj: prezență estetică, peisajul, a acelei naturi care este, în grădină, materie de intențională și intenționată modelare artistică; în timp ce *forma-a-altceva,* esteticitatea culturilor și a așezărilor umane, în peisaj, prelungește la rîndul său în sine, ca un fel de *pulchritudo-adhaerens,* frumusețea vegetației și a construcțiilor arhitectonice autofinalizate în grădini, și cea prin care admirăm formele spontane ale naturii peisagiste. Natură care dobîndește relief și este pusă în valoare de artă, prezentă în ea sub dublul aspect de artă scop în sine, calitate pură, în grădini, și de artă calificînd acel *altceva,* al agriculturii și edilitarismului în culturi și așezări. În arta scop în sine și în arta calificatoare a altceva, există totdeauna, dealtminteri, o interpretare a peisajului și o corespondență la peisaj, critică totodată implicită a peisajului: transformare, spunem, în principiu de operativitate artistică, a categoriei estetice determinate de gustul celui care comandă acele

opere și le produce. Tot atît de adevărat e că o operă de arhitectură gîndită abstract, departe de peisajul cu care trebuie să intre în raport, și fără să facă la el nici un fel de referire, va fi și va rămîne intrusă oriunde ar fi așezată: nici mai mult nici mai puțin de felul în care o grădină sechestrată de peisajul originar, cînd acesta a fost invadat de construcții mai mult sau mai puțin utilitare (cum s-a întîmplat la villele romane supraviețuitoare sau, la Neapole, la ceea ce altădată era Floridiana, astăzi întemnițată în fundul unei pîlnii de ciment) pare să se reducă la un simplu cadavru despuiat.

Floarea strivită între paginile unei cărți, fluturele prins în acul unui entomolog, sînt în ultimă analiză mai vii și mai semnificative estetic decît o grădină antică închisă între case, sechestrată de peisajul în legătură cu care fusese gîndită și modelată; și un peisaj căruia i-au fost smulse grădinile, nu contează dacă publice sau particulare, un peisaj care acolo unde fusese grădina suferă intruziunea de construcții în massă ca acele care au invadat colina din Posillipo, se reduce la mai puțin de umbra ei: la un ansamblu arid de volume, linii, trasee. Spațiu numai, și nu imagine a timpului, cel pe care inițial l-am numit *metaspațiu*. Sau mai bine: spațiu care se identifică unei singure imagini a timpului, imagine finită a temporaneității a cărei mărturie o aduc geometriile solide de ciment, de sticlă, de metal, puse la un loc de arhitectura industrializată, de acest surogat de artă, al cărei unic timp stă între *terminus a quo* al împărțirii urbanizatoare și *terminus ad quem* al scadenței. Acel *terminus ad quem* care va da din nou de lucru întreprinderilor, fabricilor de ciment, de cărămizi, de sticlă, de *profile metalice,* și va furniza noi comenzi arhitecților-designers ai civilizației tehnologice; care își vor da silința să înlocuiască acele blocuri de materiale produse industrial, și ținute la un loc de elemente fabricate și ele în serie, cu alte blocuri de alte ma-

teriale și alte elemente a noii și nu mai puțin standardizatei producții. Tot așa, pînă la un ulterior *terminus ad quem*; și apoi, noua, nu mai puțin standardizata construcție pînă la viitoarea scadență, încă o dată și mereu de la o scadență la alta, deceniu după deceniu. Inepuizabil plictis de a face și a desface, și apoi a face din nou, în lumea total urbanizată și industrializată; unde *raporturile de tip metropolitan,* căreia literatura progresistă i-a făcut la vremea ei apologia, vor fi dat cetății omului înfățișarea exactă a cuiburilor de termite: insectă, cum se știe, a cărei muncă constă în a distruge, și în a *consuma;* într-o organizare de fier, care nu distinge un individ de altul, o generație de cea de dinainte și de cea care-i urmează. Termita este, de fapt, arhetipul după chipul și asemănarea căruia *homo faber,* adult și demitizant, a vrut să se modeleze, de cînd cultura sa a anatemizat ideea de infinit, respinzînd orice durată; și în beția unei succesiuni în care finitul celebrează apoteoza propriei mortalități, a condamnat ca foarte gravă vină individualitatea diversă, diversitatea locurilor și timpurilor. A condamnat individualitatea diversă; și a opinat să fie infracțiune meritorie de condamnare infamantă contemplația, care ducea spre sancționare estetică peisajul ca o valoare în sine și pentru sine, stimulînd construcția grădinilor: a acelor grădini unde forma estetică aparența-valoare, care consacră peisajul ca obiect-ambient pentru viața contemplativă, se finalizează în sine însăși: decantîndu-se acea comixtiune cu utilitatea potențială sau efectuată în care peisajul este inerent. De aici moartea grădinilor, a cărei certificare, prin opera unui cercetător cu înaltă calificare, observînd cu mare grijă fenomenul și constatîndu-i incompabilitatea ideii de grădină cu prezenta realitate a unei lumi urbanizate și industrializate, încă de la început a trebuit s-o înregistrăm[39]. Acea moarte a grădinilor, de care am vrea să ne mîngîiem cu un surogat: cu *spațiile verzi;* iar

teoretizarea lor de mai multe ori ni s-a întîmplat să trebuiască să o criticăm, în decursul cercetării noastre, din cauza utilitarismului indiferent estetic, ba chiar bazat pe negarea esteticității ca valoare pe care ea se bazează; și pe care acum trebuie s-o supunem din nou criticii, tocmai din nevoia, întîmpinată acum, de a putea respinge supoziția utilitaristă în manieră ultimativă.

NOTE

1. *Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795 (Despre calendarul grădinilor pe anul 1795)* în: *Allgemeine Literatur Zeitung, 1795.* Acum în: FR. SCHILLER, *Erzählungen, Theoretische Schriften (Povestiri, scrieri teoretice),* ed. cit., p. 885.
2. *Ibidem.*
3. *Idem,* p. 887.
4. *Ibidem.* Aceste considerații ale lui Schiller, cu critica pe care ele o includ privitor la excesele grădinăritului arhitectonic și a celui peisagist, aveau să devină textul, direct sau indirect, preluat de critica succesivă a grădinăritului. Și va fi de ajuns să citim ceea ce scrie referitor la aceasta Tommaseo: „Așa cum într-o vreme arta se învăța din înfrumusețarea naturii prin a o forța adesea și a o micșora; astfel, pe urmă, recunoscută fiind greșeala, s-a apucat să imite din dragoste libertatea și s-o exagereze. Această trecere de la un exces la altul potrivnic, nu numai în ce privește artele frumoase, dar în întreaga civilizație umană, este de luat în seamă și în desenul artificial al grădinilor senioriale, în care se ciopîrțeau plantele, tăindu-le sau în figuri matematice sau în figuri omenești în aceeași regularitate monstruoasă, deoarece nu este dat plantei să înfățișeze omul: dar apoi în grădinile așa-zise englezești s-a vrut un mic spațiu care să grămădească toate speciile de frumusețe naturală și foarte diferite între ele..." *L'arte dei giardini (Arta grădinilor),* în: *Bellezza e civiltà (Frumusețe și civilizație),* cit., p. 140.
5. *Über den Gartenkalender* 1795, cit., în: *Erzählungen, Theoretische Schriften,* cit., p. 887.
6. *Idem,* p. 888. Poate interesa constatarea pe care Schiller o pune substanțial pe aceeași linie de gust a abatelui Delille, care, în primul cînt al poemului său, expusese cele două posibilități ale artei grădinilor, fiind de acord cu amîndouă în respectiva lor justificare estetico-culturală: *„Deux genres, dès longtemps ambitieux rivaux, / Se disputent nos vœux. L'un à nos yeux présente / D'un dessin regulier l'ordonnance imposante, / Prête aux champs des beautés qu'ils ne connaissoient pas, / D'une pompe étrangère embellit leurs appas, / Donne aux arbres des loix, aux ondes des entraves. / Et, despote orgueilleux, brille entouré d'esclaves. / Son air est moins riant et plus majestueux. / L'autre, de la nature amant respectueux, / L'orne, sans la farder, traite avec indulgence / Ses caprices charmants, sa noble négligence, / Sa marche irrégulière, et fait naître avec art / Les beautés, du desordre, et même du hasard. / Chacun d'eux a ses droits; n'excluons l'un ni l'autre: / Je ne décide point entre Kent et Le Nôtre. / Ainsi que leurs beautés, tous les deux ont leurs loix..."* („Două genuri, din vremuri depărtate ambițioși rivali / Își dispută dorințele noastre. Unul prezintă în fața noastră / Cu un desen regulat rînduirea impunătoare / Imprumută cîmpurilor frumuseți pe care ele nu le cunosc, / Cu podoabe străine înfrumusețează farmecul lor, / Dă copacilor puteri, undelor capcane / Și, despot orgolios, strălucește înconjurat de sclavi. / Aerul său este mai puțin zîmbitor dar mai majestuos. / Celălalt, iubitor plin de respect al naturii, / O împodobește, fără să o sulemenească, tratează cu indulgență / Capriciile sale fermecătoare, nobila ei nepăsare, / mersul său neregulat, și prin artă face să se nască / Frumusețile, din dezordine și chiar din hazard. / Fiecare își are drepturile; să nu excludă nici unul: / Nu mă hotărăsc între Kent și Le Nôtre: / Astfel că frumusețile lor, amîndouă își au puterile lor") *(Les jardins,* ed. cit., p. 28—29).
7. *Über die Gartenkalender,* cit., p. 890. Și a se vedea: DE LILLE, *Les Jardins (Grădinile),* ed. cit., p. 31: *„Du marbre, de l'airain que de luxe prodigue, / Des ornaments de l'art l'œil bientôt se fatigue; / Mais les bois, mais les eaux, mais les ombrages frais, / Tout ce luxe innocent ne fatigue jamais"* („De marmoră, de bronz pe care luxul le risipește, / De ornamente de artă ochiul iute ostenește; / Dar pădurile, dar apele, dar umbrele răcoroase, / Tot acest lux nevinovat nu te ostenește niciodată").
8. *Les jardins,* ed. cit., p. 15.
9. *La grande Catena dell'Essere (Marele lanț al existenței),* tr. cit., p. 22.

10. *Ibidem.*
11. „Grădina este și a fost, în toate timpurile, orînduire spațială în care omul își depozitează propria relație cu natura, făcînd din ea o structură. Și ce anume este această relație? Dragoste, ură, sau ură-dragoste? Este o fugă *către* natură sau o fugă din *fața* naturii? Este umanizare a naturii, sau o întoarcere plină de căință la bogățiile a ceea ce nu a fost rînduit? Toate acestea grădina le-a contestat și le-a exprimat prin secole și milenii...". *Der leidenschaftliche Gärtner (Grădinarul pasionat)* ed. cit., p. 37. Și să se citească mai departe: „... grădina este o orînduire a sufletului uman, înrudită cu toate celelalte orînduiri ale sale, o rînduială a întregului suflet, și nu numai a laturii sale active...", *idem*, p. 11.
12. *Dell'arte de' giardini inglesi (Despre arta grădinilor englezești)*, ed. cit., vol. II, p. 214.
13. *Su i giardini inglesi e sul merito in ciò dell'Italia (Despre grădinile engleze și despre meritul Italiei în această problemă)*, în: IPPOLITO PINDEMONTE, *Opere complete*, ed. cit., p. 257 ș.u.
14. *Idem*, p. 257.
15. *Idem*, p. 259.
16. *Idem*, p. 260. Aici Pindemonte adaugă că frumusețea peisajului după care se modelează grădina engleză nu este produsă intenționat de invențiile umane utilitare asupra naturii: din care adesea se naște, fără ca omul să se fi gîndit la asta, „o combinație de obiecte, care place și vrăjește, dar combinație care este produsă numai de întîmplare, de noi numită în mod obișnuit natură...". Și cînd cineva „visează o scenă naturală, nu rămîne obligat cuiva pentru acea plăcere, și în loc să laude altceva, se laudă, lucru în general mai dulce, pe sine: întrucît o scenă naturală ni se pare aproape creată de noi înșine, care ne credem adesea primii care o observăm, sau cel puțin primii care o observăm cu acea sîrguință ascuțită și doctă, care nu lasă în urmă nimic din ceea ce-i poate conferi perfecțiune" *(ibidem)*. Și aceasta este o observație foarte subtilă psihologic: și ne ajută să înțelegem felul cum peisajul și grădina satisfac, ca obiecte estetice, acea aspirație de a deveni autor de opere de artă de care să te folosești, aspirație ce motivează astăzi teoriile *operei deschise;* și totodată dă seamă de partea pe care, în constituirea peisajului ca obiect estetic universal valabil, o au cei care, observîndu-l cu *sîrguința ascuțită și doctă* de care ne vorbește atît de pătrunzător aici Pindemonte,

într-o manieră tot atît de ascuțită și doctă comunică celorlalți rezultatele ascuțimii și doctrinei lor de observatori — cei ce sînt, la urma urmelor, criticii de peisaj.
17. *Idem*, p. 263. Versurile din Tasso, în: *Ierusalimul eliberat*, c XVI, octava X.
18. V: T. DANDOLO, *La Svizzera pittoresca (Elveția pitorească)*, Milano, 1846. Cartea lui Dandolo este inspirată după Haller, pe care autorul îl citează mereu, fără a ascunde propunerea de a da italienilor un exemplu în același timp estetic și etico-politic: „Așa cum fanteziei artistului îi vor vorbi răspicat majestuoasele frumusețí ale Alpilor și fantasmagoria fenomenelor lor atmosferice, tot așa unele scene impunătoare de natură helvetică, și obiceiurile acelor munteni le vor insufla inimă cu patriotism, religie, virtute..." *Introduzione (Introducere)*, p. 18. În unele pagini din capitolul *Il Gottardo (Gotthard)*, după o descriere peisagistică (nu lipsită, ca de altfel întreaga carte, de emfaza tîrziu-romantică, cu exuberanțe de adjectivizări), Dandolo reevocă războiul dus în 1799 între armatele franceze ale Directoratului și muntenii din Uri și alte cantoane rustice: celebrînd regimul acestora de democrație directă, a cărei continuitate neîntreruptă, legătură cu natura și peisajul, în măsura în care condiționează obiceiurile și modul de trai, cu o nu mai puțin subînțeleasă polemică romantică, o subliniază: „În această vale a bucuriei, unde se varsă micul rîu în Reuss, s-a născut și a trăit Wilhelm Tell... [...] ... Acea campanilă acolo, în fund, între copaci, este Altorf, unde Gessler și-a poruncit execrabila probă... [...] ... Aceste locuri ne aduc vii în fantezie faptele secolului al patrusprezecelea [...]: și populația din Uri este și astăzi monument viu din evul mediu ... [...] ... În mijlocul nemărginitei libertăți (scrie Raoul Rochette) am observat la ei o repulsie de neînvins pentru ideile noi, ceea ce m-a făcut să cred sau că noile idei nu sînt liberale, sau că ideile liberale nu sînt noi. — Construcția din Uri este democrație pură: autoritatea rezidă în adunarea generală a cetățenilor... [...] ... Poporul se adună pe o pajiște, în mijlocul căreia se depun pe o masă cărțile legii, pecetea cantonului, cheile arhivelor, și o spadă *antică*..." (idem, p. 40—41). Și după ce s-a reevocat rezistența antifranceză a muntenilor din Uri, citindu-se comentariul lui Carnot, favorabil lor, Dandolo citează, dintr-un buletin oficial din 1799, descrierea locurilor de-

vastate de invazie: „... Ai străbătut vreodată Gotthard-ul, acolo unde romantica Urseren oferă ostenelilor povîrnișului sigură și neașteptată odihnă? ai vedea acum puțini nefericiți rotindu-se tăcuți de neliniște printre cabanele dărîmate... [...] ... Ogoarele, fînețele din Elveția s-au preschimbat în pîrloagă..." (*idem*, p. 44); mai departe (pp. 62 ș.u.), o descriere a ceremonilor comemorative din poiana din Rütli, așa cum erau ținute în acele zile: cu coregrafii heraldico-rustice, și apostrofe strivind conceptele poetic formulate de Haller în poemul său despre Alpi. Întreaga carte a lui Dandolo, dealminteri, este un document semnificativ, la mijlocul secolului al nouăsprezecelea, și cu un amestec de polemică istoricistă de vădită origine romantică și acea identificare de natură și libertate care alimentase în secolul XVIII, în Anglia și apoi în Continentul european, pasiunea pentru grădinile peisagiste. Și moștenirea culturii settecentești este atestată, dealtminteri, de paginile de încheiere ale cărții, cu citate din Bonnet și Voltaire și Rousseau (nemaivorbind de Byron, de Madame de Staël), cu menționarea localităților de lîngă Leman pe care scriitorul lombard îl numește „noua Arcadie unde sufletul cu multă dulceață odihnește" (*idem*, pp. 294 ș.u.).

19. KANT, *Notă generală la prima secțiune a analiticii*, în *Critica puterii de judecată*, tr. cit., p. 89. Și trebuie să amintim că analoge concepte chiar în relație cu peisajul erau aproape contemporan formulate de raționalistul și iluministul Karl Philipp Moritz, cu ocazia unei plimbări pe cărările Villei Borghese la Roma: „Nimic nu este mai plictisitor și mai obositor decît o șosea dreaptă militară, unde ai totdeauna dinaintea ta, într-o singură direcție, ținta la care vrei să ajungi. O cărare șerpuitoare este mai plăcută decît o șosea largă și dreaptă; în oraș, în schimb, o stradă în linie dreaptă oferă o priveliște mai frumoasă decît o stradă curbă ... / ... / ... O grădină compusă exclusiv din trasee curbe labirintice, și cea care ar fi compusă exclusiv din cărări rectilinii, ar fi la fel de blamabile prin configurația lor! Sufletul, de fapt, cînd trebuie să fie atras, dorește cînd să zărească totul dintr-o dată, cînd să se piardă în dulci șerpuiri, unde ceea ce aștepți se arată vederii numai treptat, ca pe furiș, și în întregime nu se arată dintr-o dată, înainte de a fi ajuns acolo... (*Abwechselung und Einheit in der Landschaft, Bei Einem*

Spaziergang in der Villa Borghese — Variație și unitate în peisaj, la o plimbare prin Villa Borghese); „Într-un peisaj unde variatele obiecte ale lumii plantelor, ale lumii animalelor, a oamenilor se îngrămădesc toate la un loc fără un plan și fără un scop, ca de exemplu în unele reprezentări olandeze ale Paradisului, domnește multiplicitatea, dar nu varietatea. Unde predomină varietatea, ne este oferit prin fiecare obiect variat, și cu el, și un punct de vedere dominant pentru întreg, sub care tot ce rămîne este ordonat, fiind ușurată ochiului vederea complexă". (*Vielfältigkeit und Mannigfältigkeit — Multilateralitate și varietate* din: *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788 (Călătoriile unui german în Italia între anii 1786 și 1788)*, III, 1793). In: KARL PHILIPP MORITZ, *Schriften zur Aesthetik und Poetik*, Hans Joachim Schrimpf, Tübingen, Niemayer, 1962, pp. 217—218). Și Silva va scrie, în tratatul său despre arta grădinilor, formulat în mare parte după cel al lui Hirschfeld: „Prima lege a naturii vorbind de spații cu iarbă este să nu fie pătrate sau dreptunghiulare, nici vreo altă figură special făcută. Formele regulate, unghilare, ascuțite sînt respingătoare în natură. Liniile terminale trebuie să fie cu grijă ascunse, și nimic din ceea ce ar putea trăda mîna falsificatoare a omului nu trebuie să transpară...". *Dell'erba (Despre iarbă)*, în: *Dell'Arte de'Giardini inglesi (Despre arta grădinilor engleze)*, ed. cit., to. I; p. 182.

20. Tocmai carenței unei naturi în care să te recunoști, crizei peisajului și a grădinii, se datorește faptul că intoleranța față de rațiunea mecanizată ia formele unui iraționalism ce dă înapoi omul pînă la un nivel anterior oricărei civilizații; revoltă a naturii în *om* împotriva rațiunii *omului*, fapt ce caracterizează nu numai un aspect al protestului contemporan. Cine caută în jurul său natura în care să se recunoască, Arcadia (să spunem ca Dandolo) *unde sufletul cu mare dulceață odihnește*, și cel mult găsește *spațiile verzi* proiectate după criteriul utilitarist (cînd le găsește) nu poate să nu caute natura în sine însuși și în semenii săi, s-o despoaie, să facă paradă cu ea în ceea ce este mai sălbatic și brutal, răsturnînd astfel procesul raționalismului distrugător al naturii. Este o realitate foarte serioasă și dramatică: în fața căreia este necesar să medităm cu seriozitate și eu mare înțelegere, fără să fie un temei de scandal. Va trebui chiar, dacă vrem să înțelegem

sensul acestor revolte, să citim din nou, încă o dată, *The Brave New World (Lumea nouă)* a lui Huxley, care a anticipat prin figura Sălbaticului nestăpînita și irațională rebeliune naturalistă a acestor ultimi ani: un soi de Hippy, înainte de apariția lui, aproape cu o anticipare de patruzeci de ani. Să amintim, la sfîrșitul capitolului al șaptesprezecelea, convorbirea Sălbaticului cu Mustafà Mond: *„I don't want confort. / Want God, / want poetry, / want real danger, / want freedom, / want goodness, / want sin... / — „nu vreau comodități. Îl vreau pe Dumnezeu, vreau poezia, vreau primejdia reală, vreau libertatea, vreau bunătatea. Vreau păcatul...“* (tr. it. cit., p. 222; ed. cit., p. 187).

21. *L'Arte de'giardini inglesi (Arta grădinilor engleze)*, ed. cit., to. I, p. 82. Din *extraordinar* și *neobișnuit* face parte, în grădini, labirintul: „Ca Meandru între maluri coborîtoare și nesigure / Glumește, și are un curs dublu cînd coboară, cînd urcă, / Aceste ape în fîntîni și pe cele ale mării le îndreaptă, / Și în timp ce ele vin, pe cele ce se-ntorc le-nfruntă; / Așa pe cele mai încurcate le încrucișează / Aceste căi...“ *(Ierusalimul eliberat*, XVI, octava VIII). Cu privire la prezența labirintului, cu toate semnificațiile sale mitice și simbolice, în istoria grădinăritului, nu numai în ce privește conexiunile labirintului cu peisajul, cu privire la *epocile de înflorire* ale labirintului, în toată complexitatea tipurilor sale (natural, artificial, mixt), cu privire la locul pe care îl ocupă în diferite contexte sociale, a se vedea *Libro dei labirinti Storia di un mito e di un simbolo (Cartea labirinturilor — Istoria unui mit și a unui simbol)*, fundamentală, de Paolo Santarcangeli, Florența, Vallecchi, 1967.
22. *Ierusalimul eliberat*, c XVI, octava IX. Referitor la grădinile regale din Torino, astăzi nemaiexistînd, ca sursă de inspirație pentru aceste grădini tassoiste, a se vedea: CARITÀ, *Rinascimento e barocco (Renaștere și baroc)*, în: *Enciclopedia universale dell'arte*, VI, cit., co 181—182.
23. Referitor la *Sacro Bosco di Bomarzo*, a se vedea Eseul lui MAURIZIO CALVESI, în: *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi (Scrieri de istoria artei în onoarea lui Lionello Venturi)*, Roma, De Luca, 1956; MARIO PRAZ, *Sculpture bizzare del manierismo (Sculpturi bizare ale manierismului)*, în: *Bellezza e bizzarria (Frumusețe și bizarerie)*, Milano, Il Saggiatore, 1950, p. 245 ș.u.; GUSTAV RENE

Welt als Labyrint (Lumea ca labirint), II, HOCKE, *Manierismus* (Manierismul), I, *Die Kunstliche Natur-Der „Heilige Wald“ von Bomarzo (Natura artistică în „Pădurea sacră“ de la Bomarzo)*, Hamburg, Rowohlt, 1958, p. 85 ș.u.; și, firește, MASSON, *Italian Gardens (Grădini italiene)*, ed. cit., p. 184 ș.u
24. *Ierusalimul eliberat*, c. XVIII, octava XXI.
25. *Idem*, octava XXX.
26. *Idem*, c. XVIII, octava XXXV—XXXVIII.
27. V: MASSON, *Italian Gardens (Grădini italiene)*, ed. cit., p. 167.
28. *Idem*, p. 153.
29. *Ibidem*.
30. *Idem*, p. 156.
31. *Poliphilo își începe Hypnerotomachia sa descriind și ceasul și timpul cînd i se întîmplă în somn să se găsească pe o plajă liniștită și tăcută, neatinsă de mîna omului. De unde, din nebăgare de seamă, cu mare spaimă a intrat într-o pădure întunecoasă și neprimitoare*, în: *Prosatori volgari del Quattrocento (Prozatori populari din Quattrocento)*, sub îngrijirea lui Claudio Varese, Milano, Neapole, Ricciardi, 1955, p. 1090—1091.
32. Un rezumat al descrierii grădinii din insula Citerei, în: FARIELLO, *Architettura dei giardini (Arhitectura grădinilor)*, cit., p. 54 ș.u. A se vedea și: MASSON, *Italian Gardens (Grădini italiene)*, cit., p. 66 ș.u. Apoi: CHARAGEAT, *Art des jardins (Arta grădinilor)*, cit., p. 129 ș.u.
33. LEON BATTISTA ALBERTI, *I Libri della famiglia (Cărțile familiei)*, în: *Opere in volgare (Opere în limba populară)*, ed. Grayson, vol. I, cit., p. 195.
34. Descrierea grădinii din Quaracchi, din *Diario (Jurnalul)* lui Giovanni Rucellai, în: *Architettura dei giardini (Arhitectura grădinilor)*, cit., p. 53. Și a se vedea: MASSON, *Italian Gardens (Grădini italiene)*, cit., p. 60 ș.u.
35. *Cours d'Arhitecture qui comprend les Ordres de Vignole avec des commentaires etc., par le Sieur C. A. D'Aviler, Architecte, Nouvelle edition enrichie... et revue et augmentée par Pierre Jean Mariette*, Paris, 1750, pp. 232—240.
36. *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 en 1740 par Charles de Brosses*, ed. Colomb, Paris, 1885, vol. I, pp. 100—101.
37. *The Diary of John Evelyn* (Jurnalul lui John Evelyn), ed. by E. S. De Beer, vol. II, *Kalendarium* 1620—1649, Oxford, At Clarendon Press, 1955, pp. 392—392. Referitor la Villa d'Este, a

se vedea și: MONTAIGNE, *Journal de voyage en Italie* (Jurnal de călătorie în Italia), ed. cit., pp. 244—246.

38. *Italian Gardens (Grădini italiene)*, cit., p. 190.
39. V: MARCO CHIARINI, la rubrica *Giardino e parco (Grădină și parc)*, în: *Enciclopedia universale dell'arte*, cit.

X
GRĂDINĂRITUL CA FILOSOFIE ȘI AGONIA NATURII

1. Utilitarismul spațiilor verzi și esteticitatea grădinii. Conceptul de *spațiu verde,* cu care se tinde astăzi să se înlocuiască conceptul tradițional de grădină, poate părea, la prima vedere, o reluare a anticei denumiri de *verziere* sau *viridario**; și ar putea deriva din ea, cel puțin pe planul nomenclaturii, unele patente de noblețe, dacă spațiul verde nu diferă radical de verziere. În denumirea de verziere, calitatea culorii, cu întreaga pregnanță a semnificațiilor sale alegorice, așa cum au fost subliniate la vremea lor, ca să nu spunem de alții, măcar de Ugo da San Vittore („preafrumos este verdele, deasupra oricărei alte culori . . .“), nu era semnificată de un adjectiv peste care măsurabilitatea, și prin urmare, cantificarea substantivului (*spațiu*) are oricum superioritate, ci era identificată substantivului, încorporat în el: astfel că importanța avea nu noțiunea geometrică de spațiu, ci calitatea lui de a fi verde. Cînd se vorbește de spațiu verde, dimpotrivă, calitatea (*verde*) este atributul suprafețelor spațiului cantitativ măsurabile. Și prin aceste atribute de *calitativ* față de *cantitativ* se înțelege sublinierea unei evaluări utilitariste a naturii și a raportului său cu omul: care față de

* *verziere:* în lb. italiană, grădină, livadă, grădină de zarzavat; *viridario,* de la latinescul *viridarium:* grădină.

evaluarea ideii însești de *peisaj*, și cu atît mai mult al aceleia de *grădină*, dobîndesc un aer suspect, de parcă, făcînd apel la frumusețea peisajului, la existență, grădina, natură tratată ca operă de artă, s-ar plasa pe un plan evaziv, incompatibil cu angajata și angajanta responsabilitate voită a timpurilor în care trăim. „Natura nu este numai peisaj", se intitula reportajul care la o conferință despre natură și protecția ei, l-a dedicat, cu timp în urmă, unul dintre cele mai mari cotidiene ale noastre, singurul, sau aproape singurul, care dă o atenție neconvențională acestor subiecte; și acel titlu părea că ar dori să semnifice că a fi peisaj se poate socoti un defect al naturii, chipul său frivol și sulemenit, nemeritoriu, ca atare, de a fi luat în considerație. Și nouă tuturor ne este cunoscut felul în care un scriitor plin de merite, care de o groază de vreme se luptă în apărarea artei și naturii, împotriva lacomei stupidități a celor puternici, stăruie cu îndărătnicie în a-și informa prietenii și adversarii cu privire la inspirația non-estetică, ci riguros utilitaristă a campaniilor conduse de el în apărarea verdelui: asupra faptului că lui îi stă pe suflet nu o frumusețe de contemplat, ci un serviciu public avînd scopuri higienice și recreative, motivat de categoria *utilului*, și nu de cea a *frumosului*. În această implicită fundamentare utilitaristă și pragmatistă este individualizat însă unul din motivele prin care eficacitatea tuturor polemicilor în favoarea *spațiilor verzi* nu a fost cea care se spera. Întrucît, excluzînd din propriile argumentări categoria estetică, sau cel puțin limitîndu-i importanța, ne-am plasat pe același plan al adversarilor, care, din punct de vedere al utilitarismului, pot dispune de argumente mai puternice, avînd la dispoziția lor perspectivele unei tehnologii care, fără să recurgă la ficțiuni fantastico-științifice, poate făgădui mereu (și nu s-a spus că nu ar trebui realizate mîine: dar sînt ipoteze care nu interesează pe cel ce studiază peisajul și grădina din punct de vedere estetic, și prin frumusețea lor socotește că sînt apărate) servicii publice mai puțin costisitoare și mai rentabile decît improductivele și costisitoarele *spații verzi*. O epurare sau o oxigenare a aerului în aria teritoriilor citadine și extracitadine printr-o aparatură gigantică, și la adăpostul cupolelor geodezice de material plastic; nu fără instalații de reglare termică artificială sau de iluminare artificială, ce ar emancipa oamenii din sclavia anotimpurilor, în afară de succesiunea zilei și nopții: ducînd astfel la capăt, și fără primejdia unei revanșe din partea adversarului, acea radicală desacralizare a naturii, independentă parcă de voința umană și de proiectele umanității, a cărei manifestare estetică constă din dispariția gradată a peisajului și progresiva distrugere a grădinilor.

Puțin, sau nimic, s-ar putea opune acestor argumente, atîta vreme cît s-ar menține pe plan utilitarist, de care se pare că nu vor să se depărteze apărătorii și apologeții spațiilor verzi ca surogate de peisaj și grădină: ca surogate, adică, ale naturii ca obiect de bucurie artistică și de artistică modelare, bazată pe un sentiment căuia nu i s-ar putea găsi nici o corespondență într-o eventuală esteticitate a ambientelor înlocuitoare sănătoase și recreative, așa cum tehnologia ni le-ar putea pune la punct, cu ajutorul unei proiectări abile din partea așa-zișilor *operatori estetici*. Această eventuală esteticitate, putînd chiar fi și demnă de o înaltă prețuire și însoțită de o admirabilă eficiență a instlațiilor absorbitoare de otrăvuri și producătoare de oxigen, ar fi radical *alta* față de cea a peisajelor și grădinilor, incomparabilă cu ea: admisibilă, poate, ca adaos, și nu ca înlocuitoare, față de cea pe care o numim frumusețea peisajului și a grădinii, ca frumusețe de natură și artă. Frumusețe a unei naturi care pare artă, și frumusețe a unei arte care modelează natura după un ideal propriu,

a cărui variabilitate istorică, în orice caz nu dialectică, în termeni de pozitivitate și negativitate, am studiat-o nu demult, examinînd alternarea, în istoria grădinăritului, unei idei de grădină ca artă-în-peisaj și a celeilalte ca artă-a-peisajului. O modelare a grădinii constituind în sine un peisaj, ba chiar un arhetip de peisaj. De peisaj liber și spontan, după idealul denumit *englez,* sau de peisaj rînduit și disciplinat, cum îl voia poetica grădinilor arhitectonico-formale, al căror maestru suprem a fost Le Nôtre. Așadar, nu reducerea peisajului și a grădinii la utilitarismul *spațiului verde* poate fi de folos unei apărări a naturii împotriva spolierii din partea industrializării totale și a urbanizării totale, ci promovarea celor care astăzi sînt teoretizate utilitaristic ca *spații verzi* la demnitatea lor estetică originară de *peisaje* (natură-artă) și de *grădini* (artă-natură), a căror dispariție nici o înlocuire tehnologică nu ne-ar putea face s-o acceptăm; deoarece calificarea estetică non-improbabilă a spațiilor artificiale și arificial epurate și climatizate, nu o vom putea niciodată gîndi ca pe o nouă poetică de aliniere la cele ale căror manifestări istorice le-am studiat prin grădină și peisaj, ci ca pe negarea lor. Ca ceva, să spunem, opus acelor poetici, alta fiind materia sa, artificială și moartă: *finită,* și nu *infinită* cum este natura în existența sa spontană și vie; și altele ar fi formele sale posibile, în măsura în care, ne place sau nu, ar fi vorba mereu de forme bazate pe calcul și măsurare, incompatibile cu fantezia și cu neprevăzutul formelor naturale.

Nu ne interesează, aici, să examinăm eventualele poetici ale *artificiului.* Aici vorbim despre peisaj și despre grădină; și constatarea că teoria, prevalentă astăzi, a *spațiilor verzi,* bazată așa cum este pe supoziții utilitariste, n-ar rezista în fața celui mai riguros și radical utilitarism antinaturalistic, cu corespondența sa cea mai mare, chiar estetic vorbind, la rațiu-

nile urbanizării totale și a industrializării totale, ne-a dus la concluzia că natura, ca peisaj sau grădină, dacă se vrea și trebuie apărată, este apărată astăzi, nu numai pe plan utilitaristic, ci și pe cel estetic: care înțelegînd motivările utilitarismului, dar depășindu-le, plasîndu-se pe un orizont în care nu lasă urmă de scăderi ale utilității care se alternează cu altă utilitate, implicînd consumul a ceea ce *a fost* util. Deoarece diferența între categoria estetică și cea a utilității constă în următoarele: frumusețea, a cărei categorie estetică o susținem, are o valoare chiar dacă *nu este încă utilă* sau *nu mai este utilă,* dar nu exclude, ba chiar întărește o eventuală prezentă sau viitoare sau trecută utilitate; pe cînd ceea ce este pur și simplu util nu mai are nici o rațiune de a fi, devine zgură sau rebut sau reziduu stînjenitor, de îndată ce utilitatea sa este epuizată, și nu justifică nici o eventuală așteptare a unei utilități viitoare, fiind radical negativă, *inutilă,* ceea ce este inutil în prezent, *hic et nunc.* Și natura, în măsura în care utilitatea sa este astăzi depășită, sau poate fi depășită mîine de cea a artificiului, nu poate avea pentru noi altă valoare, decît ceea ce îi vine din ea ca atare, în spontaneitatea ei sau în modelarea impusă ei de către om, sau în variatul raport a celor două, este categorie estetică universală: care poate fi chiar inclusă categoriei utilului, dar nu se identifică ei.

Despre acest lucru, încă de pe la sfîrșitul secolului al optsprezecelea, avea să-și dea seama Moritz, prietenul lui Goethe și al lui Herder și Kant: care, cu privire la fundamentarea frumosului și la ulterioritatea sa față de ceea ce, în natură, este pur și simplu util, a expus într-un eseu, intitulat *Ceea ce este mai prețios în natură,* demn de a fi citit pentru modul în care sînt puse în lumină raporturile între esteticitatea naturii și creativitatea spiritului uman. Și neputînd să-l citățm aici în întregime, ne vom limita la a cita din el pasajele în care

prejudiciul utilitarist față de natură este denunțat în termeni cu atît mai convingători dacă ne gîndim că autorul aparține culturii și gîndirii iluministe, și dacă ținem seama de absoluta rațiune a argumentării sale: „Ideea dominantă a *utilului* a înlocuit puțin cîte puțin orice noblețe și orice frumusețe — pînă și marea, sublima natură este observată cu un ochi fiscal, astfel că înfățișarea ei este găsită interesantă numai prin profitul pe care îl putem scoate din produsele sale“[1]. Numaidecît apoi, adăuga Moritz, primul lucru care trebuie cerut, atunci cînd se pun bazele unei instalații sau ale unui serviciu, nu este utilitatea materială, în termeni de venit, ci dacă timpul și spiritul omului vor fi fost coroborate sau vlăguite, și dacă scopul final al naturii va avea avantaje, cum este cel de a dezvolta spiritul uman, sau de asemenea scop i-a fost frustată împlinirea[2]. Și nu se putea sublinia mai bine centralitatea punctului de vedere estetic, în măsura în care îl înțelege și îl *depășește,* este cazul s-o spunem, pe cel utilitar, așa cum peisajul și grădina, ca obiecte de bucurie estetică, și nu de simplu consum, conțin și depășesc *spațiul verde:* din care includ toate avantajele, și ceva pe deasupra, ceva pe care teoria spațiului verde ca înlocuitor al peisajului și a grădinii în mod voit ignoră, din cauza fundamentării ei pe primatul exclusiv, implicit sau explicit recunoscut, al categoriei *utilului*[3]. Peisajul și grădina, prin urmare, spre deosebire de *spațiile verzi,* includ *frumusețea:* iar teoretizarea ei, în referirea la peisaj și la grădină în raportul său cu peisajul, trebuie repede să o examinăm.

2. Grădina ca etalare a naturii frumoase. Trecuseră exact doi ani, de cînd Moritz își scrisese eseurile despre care am pomenit nu demult, cînd Herder, care aproape cu siguranță l-a cunoscut, găsindu-se într-o călătorie în Italia, relata astfel soției sale, într-o scrisoare

din 5 septembrie 1788, despre o vizită a sa la villa Giusti del Giardino, de pe colinele care înconjurau Verona: „... Ieri seară... în grădinile familiei Giusti,... am avut pentru prima oară onoarea să rătăcesc pe sub pini (sau chiparoși) și să văd înălțîndu-se pe tăria albastră acest copac nobil și melancolic. Grădina se cațără în sus pe stîncă, încît pare că grădină peste grădină ar sta, pînă unde ni se deschide dinaintea ochilor cea mai largă, cea mai frumoasă priveliște. Întreaga Veronă stă întinsă la picioarele noastre, avînd la stînga cîmpia care frumoasă se întinde pînă la Veneția, și la dreapta, în depărtare, munții albăstriți sub un cer cum nu s-a mai văzut altul asemănător. În fața noastră zărim turnurile Mantovei, munții Parmei — și în această perspectivă soarele apunea, în timp ce pe cer apăruse și lumina dulce a lunii. Eram parcă furat de un vis și atunci cînd am văzut acel soare care majestuos cobora printre șirurile de chiparoși, am simțit cum mă cuprinde o uimire tăcută și melancolică...“[4].

Grădinile ținutului Veneto, ca operă de artă în sine, și totodată ca ornament estetic al peisajului, ornament care îi conferă peisajului o calitate pe care fără grădini nu ar avea-o: o frumusețe deasupra oricărei eventuale utilități fie ea importante, înțelegînd aici pe cea agricolă a cîmpiilor în centrul cărora villa venetă stătea nu numai ca loc de ședere plăcută, ci ca centru, putem spune, economico-politic[5]. Și nu este cu putință, se pare, să-i prinzi și să-i exprimi sensul prin cuvinte mai apropiate ca cele prin care Herder adnota, sobru, cu cîtă grijă știuse proiectantul grădinilor descrise de el să exploateze denivelările solului, făcînd astfel ca o unică grădină să apară ca un peisaj cu multe grădini suprapuse; și nota inteligenta dispunere a șirurilor de chiparoși, așezate astfel încît să scoată în evidență soarele apunînd; și nota larga deschidere asupra cîmpiei venete: pînă la Alpi, la Appen-

nini, la lagună. Iese în evidență, în sfîrșit, în această corespondență veroneză a lui Herder, libertatea și imprevizibilitatea fantastică care, în villele din Veneto, rezultă din armonia naturii artistic modelate în grădină, și din natura însăși, în măsura în care se califică estetic, ca peisaj, și prin prezența grădinilor în ea: care continuă caracterele naturii, accentuîndu-le și expunîndu-le cu o explicită intenționalitate. Astfel, ceea ce în peisaj este *natură*, transformată de om prin rațiuni nu direct estetice (cîmpia), devine *artă:* materie căreia îi este dată o formă avînd în sine însăși propriul scop și propria justificare — pe cînd ceea ce în grădină este artă (culori, volume, cărări, construcții de tot felul), răspîndește în ambientul înconjurător propriul gust și propriul stil, identificîndu-se aspectului naturii. O continuitate, atunci, prin care valoarea estetică se extinde de la grădină în peisaj, și, simultan, de la peisaj se concentrează în grădină. Este unitatea pe care și Goethe avea s-o sublinieze în Rotondo din Vicenza, considerată în relație cu peisajul înconjurător[6]. Și într-adevăr, alături de aceste grădini, recitind judecățile formulate despre ele de către gînditori călători nordici de la sfîrșitul secolului al optsprezecelea, te cuprinde dorința să extinzi la toate villele din care fac parte, și la tot întregul peisaj, care împreună le califică și este calificat la rîndu-i (peisaj ca grădină, grădină ca peisaj), ceea ce cu cîtva timp înainte de călătoriile în Italia ale lui Herder, Moritz și Goethe, referitor la Villa Corner la Paradiso, lîngă Castelfranco venet, desenată de Scamozzi (1606), și astăzi nemaiexistînd, spunea, cîntînd-o în versuri, abatele Saverio Bettinelli: „Salve, o adevărat Paradis pe pămînt, / Salve, o lăcaș de zei binecuvîntat . . .“[7].

Se va cuveni să citim descrierea în versuri a lui Bettinelli și s-o punem alături de pagina veroneză a lui Herder: pentru că și una și cealaltă, la un loc, în moduri diferite și la diferite

niveluri expresive, nu numai culturale, ne vor aduce la condiția de a înțelege raportul grădină-peisaj, așa cum se realiza în villele regiunii venete. Să citim așadar versurile lui Bettinelli, fără să le cerem, pe plan literar, mai mult de ceea ce făgăduiesc și oferă: descrierea apologizantă a grădinii ca perfecțiune a peisajului; o descriere care este în același timp și un panegiric al peisajului însuși, considerat aproape ca o oglindă în care grădina reflectă, *multiplicînd la infinit* (dacă este îngăduit să repetăm din nou, în plin secol douăzeci, terminologia lui Leibniz), propriile-i frumuseți: *„Văd încă, stînd să intru, văd / Vastul teatru ca o scenă înfrunzită. / Uimit ochiul se oprește la început, / Apoi pe larga cărare lunecă spre mijlocul / Pădurii îndoite de sute de marmuri / Albe statui și sute de verzi cedri / Trece puntea în sus urcînd, și apoi / Între doi sublimi cai vii / Grei de marmură și măreți / care lăcașul regal de departe îl dă la iveală: / Și fuge, și iarăși departe zboară privirea / Pe drumul de văzduh pînă ce în povîrnitul / Din față munte întîlnește, ba e dată îndărăt / Umilele coline încet încet, unde rătăcește / Șerpuind după alburiul Asolo / bogatul Bassan se înalță în altă parte, și mii / Strălucesc căsuțe, apoi coboară și odihnește . . .“*[8].

Bettinelli, asemenea lui Herder, (și la mai puțin de două secole după, Hoffmannsthal avea și el să formuleze considerații analoge în lucrarea sa *Sommerreise*) nu a trecut, fără să-l releve, peste unul din caracterele formale dobîndite de grădinile venete de la peisajul căruia ele îi imprimă pecetea valorii lor ornamentale. Este așezarea acelor grădini: dincoace de cîmpia ferice și bogată în ape, deschisă mării către răsărit, cu îndelunga zăbavă a luminii de seară, și cu acea culoare portocalie a cerului, familiară celui care are experiența peisajului venet, a orașelor sale, a grădinilor sale, și nu experiența de turist grăbit; pe de altă parte, apoi, amfiteatrul înălțimilor

înverzite și cel de cîmpuri și grădini punctate de sate și tîrguri și, încă o dată, villele cu grădinile lor. Dincolo de acele înățimi se află Alpii: astăzi aproape totdeauna invizibili, în-epoca-științei-și-tehnicii care a turburat atmosfera cu mai mult sau mai puțin grelele și puturoasele exhalații ale fabricilor, în care mecanica și chimia conspiră la creșterea bunăstării producției și a consumului, smulgînd lumii și vieții toată sănătatea și frumusețea. Așezarea lor geografică revarsă (sau revărsa) peste grădinile din Veneto, la toate ceasurile zilei, o lumină care le intensifica culorile, făcînd astfel ca fiecare din ele să pară că stă în centrul unor orizonturi ale căror nuanțe încetul cu încetul se sting una în cealaltă: deschise în toate părțile, fără nimic care să le mărginească sau să le constrîngă, deoarece munții sînt o apariție albastră și îndepărtată, o depunere de lumină; în timp ce colinele, singure, ridicîndu-se în mijlocul cîmpiei (sau din care decenii în șir, s-a hrănit, dacă putem spune astfel, dragonul malefic al industriei de ciment) sînt preadulci ondulații: reliefuri verzi pe verdele cîmpiei, cu albul villelor sau ocrul cabanelor; și apoi alt verde, la picioarele lor, al apelor care în acel ținut, prin încetineala cu care curg, au, sau mai bine aveau (și să sperăm că nu va trebui să spunem *avuseseră*) un smalț mai viu și mai strălucitor decît mușchiul care nu rareori le acopere[9].

Grădina, în sfîrșit, care din cultura cîmpiilor venete face obiect de pură contemplație, concentrînd în ele întreaga *frumusețe*, pentru a o restitui cîmpurilor cultivate ca atribut al *utilității* lor: astfel că în finitatea utilului, în faptul de a se găsi în slujba vieții simple ca fizicitate, viața pur biologică, închisă între limitele nașterii și morții, aduce în ele ceva în plus și pe deasupra: ceva care nu face utilul să dea înapoi dincolo de el însuși (după părerea vulgară, a utilitarismului mercantil, incapabil să meargă, să-l parafrazăm pe Hölderlin,

dincolo de tabele și registre), ci îl conservă împingîndu-l dincolo de el însuși, deasupra finității al cărui prizonier este, ca simplu util. Împinge utilul, spunem, tocmai pentru că îl conservă ca *util,* dar infinitizîndu-l în reprezentarea de sine: în care el devine obiect de contemplație și nu de consum, în însăși existența sa de *util;* și devine formă pură a lui însuși: devine, dacă îngăduie utilitariștii, frumusețe nu dincoace de util și de consum, ci *dincolo de util și dincolo de consum. Utilul depășit, conservat și smuls totodată,* în sensul acelui *Aufhebung* teoretizat de Hegel. Metamorfozat ca *frumusețe,* utilul devine manifestare a infinitului: și în bucuria frumuseții, a vieții însăși, care de util ca atare are nevoie pentru a continua să trăiască, fie și ca finitate (așadar ca să nu moară), nu continuă numai să trăiască, ci se ridică și ea, la rîndul ei, deasupra propriei mortalități, își *știe* propria existență finită și muritoare, dar nu îi tolerează mizeria; pentru că în contemplarea propriei existențe finite și muritoare, această existență finită și muritoare promovează ca subiect de judecată estetică, și conținut al unei conștiințe prin urmare care îl depășește ca finit și muritor, care îl constituie în imagine nepieritoare, fixînd în sine trăsăturile dragi ale naturii căreia îi aparține; și în natură, prin meritul grădinilor prezente în ea, descoperă forma infinită condiționînd orice utilitate finită. Descoperă, spunem, acea formă infinită a finității, care ne înveselește cînd contemplăm tot ceea ce este frumos; și ne face să ne bucurăm, de parcă am fi noi înșine infiniți, la fel cu natura din care ne simțim parte, și care acum, în contemplație, ne face să-i simțim infinitatea, comunicîndu-ne-o nouă, care prin contemplație ne simțim cuprinși de plăcerea vieții noastre, oricît de efemeră este viața, condiționată ca atare de *util,* dar este și mai mult decît viață numai: este existența infinită, a cărei vie epifanie își dă seama că este, apariția infinitului

în lumea finității. Și utilul, care prin simpla sa existență ca atare ne bucură în aspectul cîmpiilor (și de aceea aparența lui este înveselitoare pentru cine o contemplă), este epifania existenței care *sîntem noi*. Existența care este, în noi, viață, se manifestă aici ca natură obiectivă, corelativă subiectivității noastre: care, ca subiectivitate *gînditoare*, este mai mult decît natură, și poate contempla natura; dar ca subiectivitate vie, este și ea natură: și dacă n-ar fi natură *n-ar fi vie*. Cum am constatat la vremea cuvenită, citind chiar paginile de popularizare ale oamenilor de știință: de unde rezulta că moartea naturii, în jurul nostru și în fața noastră, ar fi moartea naturii *în noi;* pentru că, repetăm, *fără natură, noi am muri*.

Privitor la această bucurie a contemplației, fericirea care ne cuprinde în grădinile villelor venete este o modalitate specifică, diferită și analoagă altora: fie că le parcurgem cărările și din interiorul lor contemplăm și trăim întregul peisaj; fie că ne găsim în schimb de cealaltă parte a gardurilor, și observăm nu *peisajul în villă, dinspre villă,* ci *villa în peisaj, dinspre peisaj*. Bucurie de a constata cum natura devine podoabă a ei însăși; și transformă în podoabă orice semn pecetluit în ea de activitatea umană, numai ca aceasta să nu fie activitate profanatoare care ucide contemplația. Nu vor fi niciodată podoabă, de fapt, despicăturile carierelor de piatră, și coșurile de fabrici, și blocurile de construcții de raport; și nici podoabă măcar nu vor fi unele parodii de edificii eclesiastice, ca cea care lîngă stațiunea termală din apropierea Padovei își expune cu ostentație propria-i diformitate *non formosa* deasupra unuia dintre atîtea reliefuri verzi și nobile decapitate de edilitarismul acestor ultimi ani. Pentru că în această bucurie ne dăm seama fie și într-o manieră implicită (explicabilă numai de reflecția filosofică) de cît de *util* este *frumosul*, socotit *inutil* și superflu de către productiviști: util, pentru viață, care

are nevoie de a contempla natura dacă nu vrea să se simtă redusă la zero de presentimentul morții.

Frumosul este *util*, așadar, nici mai mult nici mai puțin decît este *frumos utilul*, pentru viață; pentru că viața are nevoie de natură, are nevoie de ea pentru a nu fi supusă propriei mortalități: pentru a *nu muri* înainte de vreme. De aici particularitatea peisajului venet, acolo unde supraviețuiește în ciuda productivismului — căruia nu-i lipsește complicitatea mai mult sau mai puțin, șantajistă a neo-plîngăreților, sociolizanți urmași ai lui Savonarola și Calvino. Este *frumusețea* particulară prin care viile și plantațiile de rod sînt frumoase în utilitatea lor, și devin *podoabă* la fel cu statuile: care, la rîndul lor, în ornamentalitatea lor, și prin ornamentalitatea lor, se dezvăluie utile vieții care are nevoie de prezența lor, ca de pîine și de ulei și de vin, deși într-un fel diferit. Este podoaba care lipsește *spațiilor verzi* utilitaristic și productivistic concepute pentru o lume *fără suflet*, adică fără fantezie și fără sentimentul infinitului: pentru o lume care ignoră contemplația, ba chiar o condamnă. O lume în ochii căreia este *delict* podoaba care înăuntrul și în afara caselor oferă hrană fanteziei; care în contemplație reînvie trecutul, ca memorie față de care prezentul nostru are o valoare de viitor, dobîndind astfel importanța unui *a trebui să existe;* podoaba care ne face să trăim în fantezie un mîine pentru care fugitivul, astăzi, clipa pe care o trăim, este de pe acum memorie și istorie[10]: trecutul, a cărui persistență ca formă și imagine stimulatoare a fanteziei, în toate epocile civilizate a reînviat și a bucurat orice prezent, aducînd în finitatea sa o *umbră de infinit* de care, după cum știm, a vorbit episcopul Burnet, englezul cosmograf din secolul al șaptesprezecelea (nu necunoscut lui Kant), atunci cînd descria peisajele sublime.

3. Ornamentația grădinilor și grădinile ca ornamentație. Dobîndirea conceptului de ornamentație și a modului său particular de a se referi la grădini și la peisaj, ne îngăduie, la acest punct, să clarificăm specificul grădinilor venete ca un fel de absolutizare a ornamentației: grădinile ca grădini de ornamentație absolută; și prezența lor în peisaj ca absolută ornamentație a peisajului însuși. Și va fi nevoie, la acest punct, să redeschidem volumul ce conține *Sommerreise* de Hoffmannsthal: acest capitol despre peisajul venet, care nu întîmplător culminează cu viziunea Rotondei palladiene din Vicenza (despre care ni s-a întîmplat să amintim o judecată a lui Goethe), și nu întîmplător include o interpretare a lui Giorgione care n-ar fi rău să fie așezată la locul pe care-l merită în istoria criticii de artă. Aici, însă, ne interesează să dăm din scrierea lui Hoffmannsthal acea parte în care găsim mai evident relieful critic pe care poetul vienez mai potrivit decît alții pentru a înțelege aceste valori, prin sensibilitatea și cultura sa hrănite de seve baroce și tîrziu-romantice) a știut să-l dea deciziei ornamentului în configurația grădinilor din Veneto, cu toate variațiile istorice ale poeticilor lor diferite, din Cinquecento în Settecento; și constituirii grădinilor ca ornament făcut din multiplă varietate în sine armonizată, care îi conferă esteticității peisajului venet un caracter diferit de cel prin care sînt „frumoase" alte peisaje, demne de atributele tomiste de *claritas* și de *proportio*, sau de clasica și albertiana *„concinnitas"* chiar și acolo unde grădini dese îl populează și îl califică.

Cele despre care vorbim sînt diferențe care îndreptățesc critici stilistic și metodologic riguroase ale peisajului, atente la modul cum istoria și geografia din diferite ținuturi coordonează sintactic liniile, culorile, volumele din care este compusă frumusețea unui peisaj.

Și ajunge să ne gîndim la *frumusețea* peisajului toscan, al cărui raport cu grădinile Borchardt l-a ilustrat cu spirit ascuțit în *Villa*. O frumusețe prin multe aspecte la antipodul aceleia din Veneto: frumusețe pe care o vom numi *uscată*, toată contururi și planuri și precizie a luminilor și umbrelor, unde chiparoșii și măslinii au funcție determinată pe care în peisajele din Veneto o au plopii cu frunziș fraged și foarte variat, și unduioasele sălcii pe oglinda apei: de necontestat rămînînd că *frumusețea* este totdeauna *un plus* al aspectului în care utilul se manifestă ca atare[11]. Și să nu uităm că grădinile (toate grădinile: cele din Veneto ca și cele Toscane, ca și cele din villele romane și laziale) sînt în orice caz o concentrație ornamentală, frumusețe scop în sine, a atîtor frumusețí inerente care sînt răspîndite în peisaj și îl califică în individualitatea sa. În această constituire a grădinilor ca o concentrare ornamentală a calităților formale speciale prin care orice model geografic-istoric de peisaj se definește estetic într-o manieră a sa particulară, grădinile din Veneto sînt un exemplu de-a dreptul paradigmatic, deși nu exclusiv. Modul cum acestea caracterizează peisajul printr-o frumusețe a sa ce ține toată de ornamentație *(„multiplicatio et variatio universorum"* ținută laolaltă de grație, ar vrea să spună) a fost pus în lumină de Hoffmannsthal, cînd itinerariul său de trei zile l-a purtat în Veneto, coborîndu-l la Cadore, despre care scria că este *„nur wie ein Altan, der hinabsieht auf das andere Land, auf das Land, das die Venezianer, von den Palästen ihrer tritonischen Stadt wie von hohen Schiffen hinüberblickend, „das feste Land" nannten, auf das Land, das wie ein Mantel von den Hüften der Alpen niederschleift bis ans Meer. Dieses Land aber ist an schöngebauten Städten reicher als irgendeine Landschaft der Erde . . . [. . .] . . . Königlich ist diese Landschaft mit ihren Städten . . . [. . .] . . . Und*

das wilde Wasser aus den Bergen umfliesst beruhigt Kirche und Kastell, spiegelt den zerfallenen Mauern, gleitet in lautlosen Rinnen zwischen und Feld dahin, gibt dem Dorf seinen Weher und dem Park seinen Teich. Und der friedliche Weiher und der marmorgefasste Teich spiegeln an stillsten Abend die ferne goldumrandete Wolke mit grossen schmelzenden Buchten, die sich vom feuchten Hauch der blauen Riesengebirge nährt. Mit den Statuen, mit den Balkonen die Villa spiegelt der Teich von unten her das Gebälk, der die offne Hälle bedeckt . . ."[12]

Statuile, balustradele teraselor care se apleacă peste ape în mijlocul verdelui plopilor și sălciilor, oglindă a altui verde, al canalelor, al căror curs este atît de încet încît te fac să le crezi nemișcate; și cîmpia jur împrejur, calificată estetic de o vegetație care este chiar cea a grădinilor, cu plopii care împart gospodăriile, în afară de faptul că mărginesc drumurile, — cînd acei plopi n-au fost sacrificați vitezei mijloacelor cu motor de utilitarismul inginerilor de șosele, nu fără o anume solidaritate cu *practicii* și *modernii* directori ai publicațiilor specializate în automobilism . . . O prezență care este cu adevărat antiteză a vitezei și a dinamismului: timp oprit în sine. Un fel de *vis nemuritor* în care *natura își emană propriul triumf așa cum faunul își cîntă la flaut propria fericire,* putem numi peisajul venet, însușindu-ne figurile retorice cu care Hoffmannsthal cînta rotonda lui Palladio și așezarea ei în cîmpia înconjurătoare, ca element care definește frumusețea peisajului, cu villele și orașele și cabanele care o împodobesc dincolo de orice posibilă utilitate[13]. Și dacă am stăruit atît de mult asupra peisajului venet, pe care grădinile villelor îl populează (sau îl populau) și îl asimilează, revendicînd la el legitimitatea ornamentației împotriva căreia prea mult s-a polemizat în acest secol, stăruința noastră

era motivată de forța persuasivă pe care exemplul grădinilor venete (și a frumuseții ornamentației a cărei încarnare sînt) o conferă criticii noastre cu privire la utilitarism, după care astăzi, grădini și peisaj, ca obiecte estetice, ar reprezenta o realitate apusă, pentru totdeauna, și poate moral și social blamabilă. Ele ar sta mărturie, așadar, pentru condiții de viață de neîngăduit; cu urmarea fatală că ereditatea lor pozitivă, și chiar și legitimarea a ceea ce a consemnat istoria în grădini și peisaj ar trebui să treacă la utilitaristele *spații verzi,* a căror fundamentare teoretică este cea a unei funcții practice, cu excluderea oricărei valori de frumusețe de contemplat Dar cît de puțin eficace a fost apelul la teoria utilitaristă a *spațiilor verzi,* o demonstrează soarta care în Roma a atins Villa Borghese, devastată astăzi prin supunerea la rațiunile utilitariste ale traficului, nu fără făgăduința de restituire funcționalității higienico-recreative a *spațiilor verzi,* odată ce au luat sfîrșit unele lucrări, din pricina cărora zadarnic vom căuta ceea ce, acum vreo cincisprezece ani (înainte ca toți, sau aproape toți, noi locuitorii Romei să mergem pe patru roți), mai rămăsese din anticele forme ornamentale, despre care scria în 1700 Domenico Montelatici; că vizitînd Villa Borghese, „spectatorii *rămîn* pe gînduri; dacă i se cuvine o laudă mai mare Naturii de a fi contribuit cu o atît de copioasă abundență de plante; sau Artei, în a le fi dispus într-o rînduială atît de armonioasă".[14]

Elogioasă cît vrei, proza lui Montelatici ajută cititorul să înțeleagă ce anume trebuia să fie la origine acea Villa Borghese pe care achiziția statului italian a salvat-o în 1901 de soarta de a fi transformată în teren de construcții, așa cum se întîmplase, cu cincisprezece ani mai înainte cu Villa Ludovisi, a cărei distrugere a indignat la vremea lor oameni foarte diferiți între ei, ca Theodor Mommsen și Ga-

briele D'Annunzio; și așa cum fusese destinul, începînd cu 1870, pentru cea mai mare parte a villelor romane.[15] Și în expoziția dedicată Villei Borghese, care în iarna 1966—1967 a fost organizată sub patronajul *Prietenilor muzeului din Roma*, se vedeau proiectele a ceea ce cu un cuvînt monstruos se numește „împărțirea în loturi", gata pregătită pentru arhitecți săritori, în scopul de a transforma în complex de locuințe solul pe care, începînd din 1613, se iviseră, peisaj intenționat orînduit și adus la limita orașului, cele trei împrejmuiri și grădinile secrete a căror descriere apologetică, ce însoțește cititorul într-un regat al miracolelor, astăzi în parte pierdut și în parte primejduit, avea s-o redacteze Montelatici către sfîrșitul secolului. Intrînd dinspre piața „încinsă pe laturi de două spaliere înalte de lauri, în chip de semilună ...[...]... în spatele cărora, ...[...]..., fac înconjur, sădiți cu rînduiala cuvenită șaisprezece platani ...", cu „patru statui sculptate în formă de termini", și *șase alte statui antice de mărime naturală*[16] și de aici, sosind la „o pădurice de patrusute și mai bine de pini"[17], la boschetele de lauri: lîngă care „așa ca ochiul, privind toate aste împărțiri să rămînă pe deplin satisfăcut, nici să nu-și aibă frumusețe de dorit mai mult, sau o grație mai mare, același Pămînt însoțit de dulci adieri de gingași zefiri, care cu iubire suflă, ca să fie pe potriva frumuseții atîtor copaci, și plante, îi învesmîntă solul cu fragedă iarbă și flori de pădure ..."[18]. Și vom putea, urmîndu-l pe Montelatici, să vizităm a doua împrejmuire, pînă la supraviețuitoarea piață a Palatului „din care pornește al doilea drum, foarte larg, plantat în întregime cu Ulmi, care, coborînd puțin cîte puțin pînă la mijloc, unde locul Grădinii se înfundă, urcă apoi în același fel spre partea mai înălțată, și împarte în două părți egale pădurica argintie a brazilor și Pinilor ...[...]... Piața ...[...]... de formă pătrată, foarte mare": în jurul căreia stau „douăzecișișase de balustrade de travertin, despărțite de douăzecișidouă de bănci cu spatele de zid, și de patruzecișiopt de piedestale din aceeași piatră, sculptate cu Acvile, Dragoni, peste care sînt așezate tot atîtea vase mari de teracotă cu mici arbuști și lauri regali. În capetele și în colțurile balustradelor sînt așezate, pe piedestale duble, sculptate ca și celelalte, dar mai mari, șase statui de antice femei ..."[19]. Cine ar vrea, ar putea să urmărească descrierea seisettecentescă pînă la *grădinile secrete de flori*, care „majestății palatului îi oferă o frumoasă podoabă"[20]; în orice caz, avînd în minte inscripția latină încastrată în Amfiteatrul celei de a doua Împrejmuiri, și a cărei traducere se citește în catalogul Expoziției romane, traducere demnă de a fi transcrisă aici în întregime, dacă cu adevărat nădăjduim să limpezim mințile tuturor care profesează convingerea că marile ville construite în trecut trebuie considerate crime abominabile ale egoismului seniorial, locuri de plăcere rezervate privilegiului posesorilor și oaspeților acestora: „Eu, custode al Villei Borghese, acestea public declar, oricine ai fi, numai om liber, nu te teme aici să încalci regulamente; du-te așadar unde vei voi, întreabă tot ce dorești; pleacă cînd ți-e voia. Aceste plăceri sînt făcute mai mult pentru străini decît pentru stăpîn. În secolul de aur în care siguranța vremilor a dăruit fiece lucru, stăpînul interzice să i se impună legi de fier oaspetelui care aici ar intra. Prietenul să aibă aici în locul legii curteniei, bunu-i plac; dacă în schimb cineva, cu o înșelătoare răutate, vrînd asta și conștient, va încălca auritele legi ale curteniei, să ia bine seama ca mîniat custodele să nu-i rupă carnetul prieteniei".[21]

Cu siguranță nu va fi de prisos, după ce l-am citit pe Montelatici, o nouă lectură a poemului lui Audiberti, pe care nu numai odată l-am citat cu alte ocazii: ne-ar arăta cum erau în Torino, în vremea strălucirii lor, Parcul Del Valentino, Villa Ludovica, astăzi numită Villa

Reginei; ne-ar conduce spre grădinile Venariei Regale, ne-ar face să cunoaștem grădinile din Mirafiori. Și bucure-se cine va vrea, considerînd asta un semn de progres al civilizației și umanității, dacă din acestea din urmă rămîne astăzi numai numele, desemnînd ateliere în care își distrug forțele și-și pierd individualitatea oameni reduși la simple apendice ale mașinilor cu care se fabrică alte mașini, destinate la rîndul lor să aducă în sclavie alți oameni convinși că-și sporesc cu ele puterea lor.[22] Cine ar fi convins că simplele spații verzi ale urbanizării și industrializării totale nu pot da ființei umane (a omului în *întregime:* care este și fantezie și sentiment) ceea ce umanității îi dădeau parcurile și grădinile și peisajul, nu va putea, așadar, să nu deplîngă uzurparea, de către atelierele mecanice, în locuri altădată înveselite de villa pe care Audiberti o cînta în latina sa barocă, amintire a unui sublim străbătut de lanțul alpin: „... *Exiguo felix velut insula Ponto, / In mediis viret Hortus aquis: ubi cimbula oberrans, / Innumeros florum populos cognoscit eundo; / Et variam vario natum sob sydere gentem. / Indica non hinc Iris abest, trans aequona quaeri / Digna: nec assyrio veniens Nasturtia Coelo: / Nec qui iaponicis nedolent altaribus olim, / Santior italicas venit Narcissus ad Aras: / Nec quae centenum follis expandit honorem, / Quaeque Damascenos iactat Rosa pulcrios ignes. / Hic latium brasili certat cum Tubere Tuber; / Lilia Gelsiminis pugnant ibi gallica iberis; / Ultra legenda prins. Sed cedat Flora Dianae: / Multum illi color, huic plus addidit umbra decoris. / ... [...] ... / ..... / Syderis exemplo radios iacentis in orbem, Finge locum. Medium Hortus habet: circum undiq; sylvae / Multifilda radiare via; totoque virere / Circuitu ..*".[23]

Plecasem de la necesitatea de a lămuri în ce anume grădina și peisajul, într-un anume fel reprezentative unul pentru celălalt, diferă de spațiile verzi, cu care *civilizația* (dacă o putem

numi astfel) noastră utilitaristă ar pretinde să le înlocuiască; și ne-am dat seama că diferența este ca de la *mai mult* la *mai puțin:* în sensul că peisajul, această proiecție în mare a grădinii, și grădina (care reprezintă în mic peisajul, condensîndu-i în el formele calificante, după cum sînt instituționalizate de diferitele poetici istoric operative), poartă în sine, și oferă oamenilor, tot ceea ce spațiile verzi făgăduiesc și uneori efectiv dau, mai mult decît acel altceva pe care spațiile verzi nu numai nu dau, dar nici măcar nu pot făgădui. Ceea ce grădina și peisajul oferă cu generozitate oamenilor, în timp ce rămîne străină de noțiunea însăși de *spațiu verde*, așa cum îl înțelege astăzi practicismul utilitaristic, este *frumusețea;* în multipla varietate a formelor sale, pe care le-a dorit și le-a teoretizat, în afară că le-a realizat, mutațiile gusturilor în cursul istoriei. Schimbătoare fiindcă este una, una fiindcă este schimbătoare, așa cum citim într-o faimoasă epigramă a lui Goethe și Schiller, frumusețea își depășește totdeauna funcția: chiar și atunci cînd este inseparabilă de ea, ca în cîmpul de bob de care vorbea țăranul amintit de regretatul Gori-Montanelli. Frumusețe ca o calitate prin care peisajul, chiar și atunci cînd ne găsim în el din motive care urmăresc contemplarea, totdeauna ne înveselește însoțind plimbarea noastră sau măcar munca în acel peisaj. Există, în peisaj, ceea ce și spațiile verzi pot da: recreația, și plăcerea *fizică* de a respira, de a te mișca; dar există și o plăcere care nu mai e fizică. Este acea bucurie a minții și a fanteziei pe care De Giorgi-Bertola a numit-o la vremea sa mulțumirea de a exista. De aici, din această *mulțumire*, care include plăcerea fizică, dar depășind-o, vine plăcerea estetică, plăcerea contemplației; plăcere care nu este antiteza lui a făptui, nu este trîndava și vinovata inerție despre care activiștii sînt obișnuiți să vorbească; dar se adugă acelui a făptui al nostru și-l eliberează: deoarece forma peisajului (care con-

templat nu diferă de grădină) sau forma grădinii (care este peisaj pentru cel care în el trăiește și se mișcă, mai multă sau mai puțină vreme) dublează, ca să spunem astfel, locul în care sîntem, îl transcende în sine, făcînd astfel ca ființarea noastră *hic et nunc,* cu toate motivațiile sale nu totdeauna plăcute, să fie și o ființare dincolo de *aici* și dincolo de *acum:* în supralumea frumuseții care infinitizează finitatea timpului și a spațiului.

Ca loc al acestui a făptui care contemplă, sau al acestui a contempla care făptuiește, ne gîndim acum la grădină, în relațiile sale intrinseci cu peisajul, ba chiar în unitatea sa morfologică cu peisajul. În acea unitate morfologică prin care orice peisaj este potențial grădină, deoarece calitatea sa estetică se autofinalizează pentru noi care o contemplăm și, autofinalizîndu-se, devine valoare în sine și prin sine, incluzînd în sine orice înstrăinare de propria ființare, și depășind-o: nici mai mult nici mai puțin de felul în care în opera de artă forma include în sine subiectul, îl confirmă în sine însăși, dar îl depășește constituind romanul, sau tabloul, sau edificiul ca ceva în care există întreg subiectul, și în plus, cu frumusețea pe care numai forma o poate da. Această autofinalizare a formei constituie întreaga lume, care pentru noi este peisaj, ca operă de artă, adică grădină — care este apoi, pentru cine știe să citească fără prejudecăți, sensul efectiv al trecerii de la *estetică* la *teleologie* (ba chiar al *esteticii în teleologie),* omițînd ceea ce ar fi pentru noi puțin inteligibil, și nu ne-ar învăța mare lucru, o operă decisivă ca acea *Critică a puterii de judecată* a lui Kant: filosof care nu degeaba absorbise de tînăr, fie și în mod indirect învățătura lui Leibniz, teoreticianul Europei-grădină; și filosoful care nu degeaba a fost activ din punct de vedere al speculației în a doua jumătate a secolului al optusprezecelea, cînd grădinile și muzica sînt importante ca revoluții instituționale și inova-

ții tehnologice pentru care acel secol este de obicei lăudat.

Peisajul ca grădină, grădina ca peisaj; și frumusețea, care în peisaj este inerentă și în grădină este autotelică, totdeauna este *mai mult* față de pura funcționalitate a pozitivistelor și utilitaristelor *spații verzi,* proiectate în absolută indiferență față de contemplație, ca moment suprem în care viața își depășește propria finitate chiar în momentul în care este trăită. Și din această cauză *spațiile verzi* rămîn în orice caz un surogat; fie că sînt incluse și preaslăvite în anunțurile publicitare ale societăților de construcții și vînzătoare de locuințe; fie că, chiar cu bune motivații morale (slăbite, nu întărite, așa cum naiv se crede, de absența unei baze estetice) sînt revendicate ca serviciu public destinat folosinței întregii comunități avînd locul într-un anume teritoriu. Și cu privire la această frumusețe a grădinilor în diferitele sale teoretizări și explicații, am efectuat o capricioasă recunoaștere istorico-geografică: parcurgînd în locuri și timpuri un itinerar în spirală: plecînd de la grădinle villelor din Veneto, cîntate de preoți-oameni de litere din Settecento, ca Bettinelli, și preaslăvite în corespondențe și scrieri de peregrini de spirit care s-au numit, nici mai mult nici mai puțin, Herder, Goethe, și apoi Hoffmannsthal — nume care între altele sînt poate simple foneme, dacă sînt rostite în prezența a cine știe cărui paladin al industrializării și urbanizării totale ... De la acele grădini, astăzi mai mult sau mai puțin în ajunul agoniei lor, argumentarea noastră vagabondă ne-a călăuzit către romana Villa Borghese: îndemnîndu-ne să citim aici nu numai descrierea laudativă a lui Montelatici, ci și un epigraf care, dacă am medita asupra lui cum se cuvine, ar trebui să ne rușineze, pe noi oamenii *împărțirii în loturi* ai secolului douăzeci, în fața amintirii atît de blamatei autoritare epoci baroce ...[24]. Și nu era posibil să ne oprim la sfîrșitul peregrină-

rii noastre ideale la acea Villa Borghese pe care noi înșine, crescuți, se poate spune, în apropierea ei, ne chinuim astăzi s-o recunoaștem, atît de degradată este și estetic și moral; de la Roma, avea să fie fulgerătoare trecerea la Torino, unde am putut comemora, citind versurile latine ale iezuitului Audiberti, villa Mirafiori pe care civilizația productivă și practicistă a zilelor noastre a făcut-o să dispară de pe suprafața pămîntului, pentru a instala în locul ei, așa cum am constatat, unul din acele ateliere mecanice în care devin mașini și oamenii care lucrează acolo, și din cînd în cînd se răzvrătesc (cu motiv) împotriva condiției lor de mașini, — urmare directă printre altele a unei viziuni a lumii constitutiv ostile contemplației și frumuseții, și așadar vrăjmașă a peisajelor și a grădinilor.[25]

Din orașul Torino al lui Vittorio Amedeo al Doilea, căruia Audiberti i-a închinat poemul său latin, trebuie însă, mergînd înapoi în timp, să trecem la acea Toscană a Medicilor la a cărei amintire înțeleg să se rușineze, astăzi în 1971, unii locuitori ai acelei regiuni învestiți cu responsabilități publice: dar ne vom întoarce să vizităm din nou grădina Boboli, neuitînd că, după căsătoria cu Eleonora de Toledo, Cosimo Întîiul a fost cel care i-a comandat lui Tribolo, după cîte povestește Vasari, *să orînduiască, toate lucrurile, după o bună judecată, la locurile lor;* și că același Cosimo Întîiul avea să încredințeze urmașilor lui Tribolo, după moartea acestuia, sarcina de a duce la bun sfîrșit aceste grădini, unde, cine a citit viața lui Buontalenti scrisă de Baldinucci, își va aminti că la scurtă vreme după ce s-au sfîrșit lucrările, admirai cum *sălbaticul, armonizîndu-se* în ele cu *domesticul* și cu *deliciosul* (sublimul, am spune noi în termeni de determinare categorială, armonizîndu-se cu frumosul și cu grația), alcătuia *un întreg plin de frumusețe* și dintre cele mai desfătătoare...[26]. Și numai cine va fi știut să lase despre sine sau despre o-

pera sa, în peisajul toscan, o amintire demnă de a se compara cu grădina Boboli, va putea fi îndreptățit să profeseze vorbe de dispreț sau de mînie față de tradiția medicee: cu atît mai mult cu cît astăzi sarcina de a apăra peisajul ca valoare estetică, și pe cît se poate să-l îmbogățească cu grădini și parcuri care să nu fie numai spații verzi utilitare, ci opere de frumusețe, o valoare pentru contemplație, durînd dincolo de scurgerea timpului, le revine forțelor publice: moștenitori prin investirea electivă a poporului ai funcțiilor care pe vremea Medicilor se atribuiau la Florența cu alte, și nu totdeauna de lăudat sisteme.[27]

Dar cei care disprețuiesc memoriile simbolizate în scutul mediceu, sînt, pentru subiectul care ne privește aici, moștenitorii legitimi ai unei culturi pentru care este ceva aleatoriu, fiind *neverificabil* în conceptul său, și de utilizare nu imediată, frumusețea, care în grădină celebrează triumful *artei ca natură* și în peisaje (astăzi cu brutalitate desfigurate, la fel ca pretutindeni, chiar și de-a lungul șoselelor care duc la Florența) expune apoteoza *naturii ca artă*. Această cultură însăși, am văzut, cînd trebuie să apere natura, vrea să se sustragă ipotezei că apărarea sa privește natura în măsura în care este, în peisaj, frumoasă de parcă ar fi artă, în același mod în care, în grădină, arta este frumoasă de parcă ar fi natură; și ascunde propriile motivații estetice sub frunza de smochin a *spațiilor verzi*, teoretizate cu absolută indiferență față de estetică, dacă nu chiar *împotriva* esteticii. Dar toate vorbele pe care le spunem sînt și o apologie, în sensul apărării poeziei redactate în vremuri diferite și depărtate, pe solul englez, și polemizînd împotriva prejudecăților nu foarte diferite de cele cu care avem astăzi noi de-a face, de sir Philip Sidney și apoi, în alt spirit, de Percy Bysshe Shelley. Apologie, firește, a esteticii, și a categoriei sale: frumusețea; și apologie a naturii ca frumusețe, și această frumusețe o etalează

în peisaj, sau în acea chintesență de peisaj care este grădina. De frumusețe, de aceea, ca frumusețe a naturii și a grădinilor, trebuie să ne ocupăm acum în mod explicit: pentru a trece apoi să vedem cum contribuie ea la a face frumoase orașele istorice, în timp ce fiind și absență de natura, care este și absență de grădină, să facă insuportabil de *urît*, sau; cum se zice cu unul din atîtea cuvinte din acești ultimi ani, de *netrăit*, orașul modern: acel oraș, am spus-o și o repetăm, care numai prin transformarea în grădină (cu reducerea firească la teoria grădinăritului a urbanisticii însăși) poate nădăjdui propria-i reînviere estetică, condiție a oricărei umane și morale, și sociale și politice răscumpărări. Și poate cuvintele cele mai adevărate, în această privință, sînt cele pe care Wordsworth, poetul amintit de atîtea ori aici, avea să le scrie într-un ghid al său despre regiunea engleză a lacurilor, publicat pentru prima oară în 1810, și retipărit în secolul nostru, de mai multe ori, sub îngrijirea lui Ernst De Selincourt: peisajul ca *„a sort of national property, in wich every man has a right and interest who has an eye to perceive and a heart to enjoy"* [28]

4. Natura ca ornament și împodobire a pămîntului. „Frumusețea este așadar un factor de maximă importanță, și trebuie căutată cu mare zel mai ales de cel care vrea să facă plăcute lucrurile proprii.[29]: peregrinarea noastră în timp, nu lipsită de finalități apologetice, între memorialele Florenței, medicee, nu se putea să nu sfîrșească prin această afirmație a lui Leon Battista Alberti, teoretician al grădinăritului, și un meșter de grădini, după cum știm; nu numai observator foarte ascuțit al esteticității, peisajului, după atestarea pe care am înregistrat-o, nu demult, relativ la șosele și la plăcerea celui care le străbate. Și nu putem introduce o tratare specifică frumuseții, ca frumusețe de peisaj și grădină, drept condiție e-

sențială pentru ca orașele să fie locuibile de către oameni, fără a citi urmarea paginii albertiene cu care am încheiat prezenta fază a cercetării noastre: deoarece putem găsi acolo o anticipantă respingere a întregului utilitarism și funcționalism contemporan; și prin urmare și a reducerii peisajului și parcului și grădinilor pure și simple *spații verzi*. Din care una singură este limita teoretică: *naturalitatea estetică:* fie că este profesată de „lucrătorii" pieței imobiliare, fie că se face apel la ea pentru a apăra verdele public de lăcomia negustorească a particularilor. Alberti scria de fapt că anticii, ca oameni înțelepți, atribuiau frumuseții un rol de întîietate, care „rezultă între altele din incredibila grijă pe care au investit-o pentru a împodobi bogat manifestările celor mai variate domenii ale vieții publice: drept, viață familiară, religie; lăsînd să se înțeleagă, probabil, că aceste activități, fără de care societatea civilizată încetează substanțial să existe, odată lipsite de măreție și de podoabe, se reduc la lucrări în gol și fără sens"[30]. Și cu adevărat *gol* și *fără sens*, „insipidum et insulsum", devine traiul uman în ambiente, fie citadine, fie extracitadine, cărora li *s-a smuls măreția și podoaba* „ornamentarum aparatu et pompa sublata": acea măreție, acel ornament pe care nu putem să n-o găsim în natură, din moment ce (transcriem cuvintele lui Alberti) „privind cerul și minunățiile sale rămînem vrăjiți în fața operei zeilor mai mult pentru frumusețea pe care o vedem acolo decît pentru utilitatea de care putem să ne dăm seama"[31]. Și dacă aceasta este valabil pentru cer, și pentru natură în general, care „nu încetează niciodată să se manifeste într-o fantasmagorie de frumusețe", cu atît mai mult este valabil pentru adăpostul pe care omul și-l construiește lui singur, strecurîndu-se în peisaj și înălțîndu-și în el propriile case, propriile orașe.

Putem atunci rezuma criticile noastre la înlocuirea grădinii și peisajului cu spații verzi fără nici o calificare estetică, dar justificate numai pe planul higienii publice și al bunei stări materiale, non-contemplative; și pentru a le rezuma, ne va fi de-ajuns să definim, cu cuvintele lui Alberti, „insipidum quid negocii et insulsum" orice activitate, fie ea recreativă și salutară, exercitată într-un spațiu căruia îi sînt străine *măreția* și *ornamentul;* căruia îi lipsește, așadar, frumusețea (nu știm cît de diferită de calificarea estetică) prin care sînt frumoase grădinile și peisajele (ba chiar: grădinile ca peisaje, peisajele ca grădini); obiect, și unele și celelalte, al unei contemplări autoabsolutizante, și nu numai ale unei fructificări instrumentale. Și încă odată Alberti ne va ajuta, în această identificare de grădină și peisaj ca ornamentalitate a naturii, frumusețe care din natură transcende orice utilitate, și răscumpără de la slugarnica instrumentalitate tot ceea ce noi în ea, din ea, cu ea facem: conferind actului nostru acea intrinsecă libertate care decurge, din contemplație scop și mijloc totodată, al întregului nostru act. Întrucît în *grădini ca peisaje* (chiar dacă sînt grădini arhitectonice, italiene sau franceze) și în *peisaje ca grădini* — chiar cînd sînt peisaje modelate, pentru finalități utilitare, de intervenții *economice,* ca cele ale agriculturii sau urbanisticii, cînd nu se opun naturii și nu o distrug — natura în care ne găsim cufundați, și la care participăm trăind-o în contemplație și contemplînd-o prin însăși nemijlocita participare vitală, este totodată natura la care apela Alberti în periodul final al paginii unde începe să vorbească despre frumusețe: natura ca atare, dincolo de utilitatea pe care o putem scoate din ea, *nu încetează niciodată să se manifeste într-o fantasmagorie de frumuseți,* așa cum demonstrează (exemplul nu este al nostru, ci este, textual, al lui Alberti) *culorile florilor.* Dar va fi de folos să recitim în întregime finalul al-

bertian, în textul său latin: *„Ipsa rerum natura, quod passim videre licet, nimia pulchritudinem voluptate sublascivire in dies non desistit, omitto caetera, et pingendis floribus" (Însăși natura, ceea ce se poate vedea pretutindeni, nu încetează ziua să se bucure de frumusețe cu o plăcere extraordinară, las deoparte celelalte, și cu florile care trebuie pictate . . .).*

Ar fi poate ușor să reconstruim, la acest punct, o continuitate a conceptului albertian de frumusețe a naturii („amoenitas" și grația lumii atestată de multipla varietate de flori și a coloritului lor), față de platonismul medieval care-și avusese centrele la Chartres și San Vittore; și care se exercitase în exegeza operei acelui pseudo-Dionis, familiar, cum se știe, platonicienilor florentini din Quattrocento. Dar va trebui să ne limităm la o simplă subliniere a conceptului de *ornatus mundi* profesat și teoretizat, în proză și versuri, de filosofii din Chartres ai secolului al doisprezecelea; și să amintim, încă odată, elogiul florilor și al coloritului lor, care, în secolul al doisprezecelea, fusese rostit de Ugo da San Vittore: *„Ecce tellus redimita floribus, quam jucundum spectaculum praebet, quomodo visum delectat, quomodo affectum provocat. Videmus rubentis rosas, candida lilia, purpureas violas . . ." (Iată pămîntul împodobit cu flori, ce priveliște minunată oferă, în ce fel încîntă privirea, cît de mult stîrnește afecțiune. Vedem trandafiri roșii, crini albi, viorele purpurii).* Dar florile, ca frumuseți ornamentale care vorbesc contemplației, înălțînd-o deasupra fugarei finități (și așadar ieșind din utilitarietatea *spațiilor verzi*), oricînd au fost centrul atenției celor care au teoretizat grădinăritul și l-au poetizat. De la Valafrid Strabon, poet al epocii carolingiene pe care am avut prilejul să-l întîlnim: care vorbește despre culoarea și frumusețea plantelor și a florilor într-un mic poem despre grădinărit adresat lui Grimuald, abate la Sankt

Gall (și merită să fie amintit cel puțin un preafrumos vers în lauda salviei: „*Perpetuo viridi meruit guadere iuventa*“ (*Tinerețea a meritat să se bucure de prospețime veșnică*); la Dionis de Rijckel, fratele certosin care a fost, în Quattrocento, teologul oficial al Ducilor de Bourgogne, autor între altele al unui tratat *De contemplatione:* unde, referitor la frumusețea universală, este rostită o laudă a peisajului care celebrează ornamentalitatea naturii, și prin urmare constituirea lumii întregi ca o imensă grădină. Și, citind-o, nu putem să nu amintim, încă o dată, acea adevărată și proprie apoteoză picturală a pământului reînviat într-o grădină absolută, după făgăduința *Apocalipsei,* cum este *Mielul mistic* al fraților Van Eykc. Jan van Eyck, dealtminteri, este atestat că a fost în slujba lui Filip cel Bun, la curtea căruia se bucura de reputație filosofică Dionisie Certosinul — și despre el trebuie să amintim că a fost secretarul lui Nicolas de Cusa, și prin urmare nu cu totul neștiutor cu privire la umanismul platonician, climat în care s-a maturizat teoria albertiană a frumuseții.

Se va cuveni, acum, să citim fragmentul din Dionis, unde stă scris că suprafața pământului „este împodobită cu oameni și animale, cu izvoare și rîuri și lacuri și fluvii, și ierburi pline de orice fel de virtuți, și de necuprinse cîmpii, de păduri umbroase . . .“[32] — nu fără a avea prezent în minte că pe alte pagini ale sale acest teolog flamando-burgund a lăudat ierburile înverzite, și strălucitul colorit al florilor: acele culori ale florilor la care, într-o generație succesivă, avea să se refere Erasmus, într-o pagină din *Colocvii familiare* pe care am avut nevoie s-o mai cităm; și care conține o descriere exhaustivă de grădină destinată studiului, conversației, vieții solitar meditative: moștenitor umanist, prin aceasta, a grădinilor monastice, modele ale acelui *hortus conclusus,* interlumi participante laolaltă la realitatea terestră și

la ideala perfecțiune supraterestră[33]. Nu lipsește aici un interes nomenclatoriu, și prin el grădina descrisă de Erasmus poate fi considerată un fel de prototip al grădinilor botanice care, în Cinquecento chiar, au început să se răspîndească în Europa[34]. Dar ar însemna o recapitulare foarte lungă a scrierilor despre cealaltă componentă a peisajului și a grădinii: culoarea florilor, care *înveselește și reînvie sufletul,* pentru a repeta, traducînd, cuvintele lui Erasmus. Va trebui, încă o dată, să stăm de vorbă cu Goethe, de data asta Goethe botanistul și teoreticianul culorilor; nu fără a da, pe urmă, dreptate lui Immanuel Kant, amintind o pagină a lui care se află în paragraful patruzecișidoi al *Criticii puterii de judecată:* unde culoarea florilor, împreună cu cîntul păsărilor, acești locuitori sărbătorești ai fiecărei grădini și fiecărui peisaj, este luat ca exemplu de felul în care natura, atunci cînd o considerăm estetic, se finalizează pentru noi ca expresie de bucurie și de mulțumire a existenței . . . Dar ar trebui poate să sărim pînă în zilele noastre, să ne întoarcem la scriitorii care în secolul nostru au teoretizat grădinăritul, începînd, firește, cu Borchardt.

Despre Borchardt, va trebui, la acest punct, să amintim paginile în care el a recapitulat istoria grădinăritului din punct de vedere al raportului între om și flori, în ce privește rolul pe care, în fiecare fază istorică a grădinăritului, l-au avut florile (sau *nu* l-au avut) în configurația grădinilor[35]; nu fără a aminti unele poezii ale sale unde florile sînt interpretate în diferite feluri: amintind adesea o temă foarte veche, cea a trandafirului ca imagine a condiției umane, cel ce inspirase în secolul al doisprezecelea preafrumosul imn „Omnis mundi creatura“ multă vreme atribuit lui Alain de Lille[36]. Problema noastră este, însă, în acest moment, aceea de a lua notă că florile, la fel cu orice alt element care ia parte la formarea grădinii, sînt ca vorbele,

prin care omul își identifică propria expresie în însăși formele naturii considerate ca *ornament* și *împodobire* a naturii. Și de mai multe ori am avut prilejul să constatăm cum vorbeau teoreticienii grădinăritului despre flori, despre copaci, despre plante, ca și cum ar fi fost părți de vorbire, cuvinte cu care se exprimă omul-grădinar: considerații de acest gen le-am subliniat și în tratatul lui Silva despre grădinile engleze. Acest concept al grădinii ca discurs poetic nu se putea formula într-o manieră mai sigură, mai conștientă teoretic, decît în felul cum a știut s-o facă Hoffmannsthal, într-un eseu despre grădini, care poartă data de 1903: „Grădinarul cu arbuștii săi și tufișurile sale face același lucru pe care îl face poetul cu cuvintele: le pune laolaltă în așa fel încît să pară noi și excepționale, și, în același timp, de parcă pentru prima dată ar avea însemnătate ele însele, dacă ar aminti de ele însele"[37] — și puțin înainte, Hoffmannsthal spusese că lucrurile din care este compusă o grădină se armonizează reciproc, *au pe rînd cîte ceva să-și spună, și în șederea lor laolaltă există un suflet:* „așa cum cuvintele poemului sau culorile tabloului se aprind pe rînd, vibrează pe rînd și pe rînd se însuflețesc"[38]. Deoarece frumusețea grădinilor nu depinde *de această sau acea materie, ci de inepuizabila combinație a materiilor*[39].

De la Borchardt și de la Hoffmannsthal, două spirite apropiate în viață (și pe care duritatea anilor de față la fel îi disprețuiește, din motive ce nu diferă prea mult de cele pentru care nu sînt iubite, astăzi, grădinile, și se preferă teoretizarea *spațiilor verzi,* publice sau particulare, în funcție de înclinațiile politice), am învățat așadar că grădina este un cuvînt cum este cuvîntul poezie: care *spune mai mult* decît *semnifică;* este *formă,* și nu *structură; expresie,* și nu goală și crudă *comunicare.* Pentru această rațiune grădina nu se poate reduce la simplu *spațiu verde: spațiul verde,*

în fapt, este numai *funcție,* în timp ce grădina este frumusețe; configurația spațiului verde poate fi identică în oricare din manifestările sale, și seriabilă, în timp ce grădina, oricare grădină, fiind *formă,* este individualizată, non repetabilă: spațiu care asemenea peisajului, a cărui componentă și reprezentare a lui totodată, este mai mult decît spațiu numai. Putem spune, atunci, că grădina este *poezie,* în timp ce spațiile verzi sînt *proză,* dar proză care nu are demnitate literară, proză ziaristică, de *consum?* Hoffmannsthal, cu aproape șaptezeci de ani în urmă, deosebea norocul grădinilor de arida, birocratica funcție de a așeza, din cerințe higienice, *mici pete de verde în panorama cenușiu gălbuie a marelui oraș*[40]. Dar zilele sale sînt acum îndepărtate. La mijloc au fost nu numai două războaie cu tot ce au adus ele în lume; a fost apariția *mass-mediei;* a fost a doua revoluție industrială, urmare a tehnologizării și a scientificării lumii, care dacă nu a surghiunit pentru totdeauna poezia, așa cum își doreau filosofii viitorologii și moștenitorii răspopiți ai lui Savonarola, sigur i-au făcut grea viața . . . Primari și consilieri municipali în ziua de astăzi, au altceva de făcut decît să țină, de patru ori pe an, discursuri inaugurale pentru noile grădini despre care povestea Hoffmannsthal în aceeași pagină unde compara întreaga regiune din jurul Vienei cu un parc nemărginit: și tot ceea ce ne învață scrierile sale dedicate grădinilor, găsește o ulterioară confirmare (necesar polemică împotriva timpurilor moderne) a insuficienței noțiuni de *spațiu verde,* tocmai pentru că ea neglijează și refuză ideea de *frumusețe* pentru care natura, în grădini ca și în peisaj, este *ornament* și *împodobire* a pămîntului. Acel ornament, aceea împodobire, asupra lipsei căreia, în orașul de astăzi, nu putem să nu atragem atenția: unde traiul, din această pricină este *gol* și *fără sens* (repet aici, cele două adjective folosite la timpul său de Alberti), deoarece în el lipsește natura ca orna-

ment și împodobire, chiar dacă, în cîte un caz foarte rar, nu lipsesc ariile destinate verdelui public și particular. *Ornament,* repet iarăși, *împodobire* sînt acum, prin orașele în care supraviețuiesc grădinile din secolele XVII, XVIII, memorie care răscumpără, cum poate, nesurîzătorul prezent. De ornament natural, de natură ca podoabă, se bucurau orașele medievale, foarte bogate în grădini în spatele caselor; și acele grădini de flori, și de zarzavaturi, erau și rezerva de hrană în eventualitatea sărăciei sau asediului: cîmpie-înlăuntrul-orașului, peisaj în miniatură, nici mai mult nici mai puțin decît grădinile japoneze a căror imitație se încearcă acum pentru a da naturii ornamentale cît mai puțin teritoriu cu putință. Asupra acestui aspect al orașelor medievale. Lewis Mumford a scris pagini lămuritoare: și dealtminteri, cine are ochi să vadă, și merge prin puținele orașe din Italia Centrală, Umbria și Toscana care și-au păstrat topografia și volumetria medievală, și nu au cunoscut în anii recenți dezvoltarea edilitară a noului Babel, știe foarte bine că între una și cealaltă din întunecoasele lor străduțe se ascund grădinițe și acum viguroase: unde, în timpurile antice nu mai puțin ca astăzi, greu, ba chiar imposibil, ar fi fost să deosebești funcția propriu-zis utilitară de cea decorativă, deoarece și una și cealaltă se identifică într-o totală, nefortuită, ci *voită,* coincidență. Și niciodată ca în acest caz, în afară de cîmpie, de care erau înconjurate aceste orașe fortificate ale evului mediu, considerația lui Alain nu are preț mai mult, literă cu literă: Alain care, în *Lecții despre artele frumoase* pe care am avut prilejul să le amintim nu numai o dată, referitor la grădinărit, observa că: *„il n'y a point de coupure marquée entre le jardin et ce qu'on peut appeller la nature amenagée" („nu există nici un fel de separare netă între grădină și ceea ce se poate numi natura amenajată")* pentru că *„les travaux de l'homme contre le pesanteur,*

ou contre ce qu'il faudrait nommer les végétaux féroces, prennent aisément un caractère esthétique"[41] *(„munca omului împotriva greutăților, sau împotriva a ceea ce ar trebui numit vegetale sălbatice, ia cu ușurință un caracter estetic").*

Asemenea marilor parcuri care înveselesc orașele Europei settecentești, grădinile interne ale orașului medieval fortificat erau *peisaj:* ba chiar, orașul fortificat era identificat în întregime peisajului, din care făcea parte, ducîndu-i cu sine, în acele grădini de flori sau zarzavat, imaginea credincioasă. Orașul zilelor noastre nu are decît să se configureze el însuși ca antiteză a peisajului și să-l refuze, eliminînd grădinile ca pe niște corpuri străine, formațiuni patologice. Și cu privire la acest refuz care este din zi în zi mai hotărît, perceput în sensul sufocării de care este cuprins oricare dintre noi atunci cînd ne apropiem de oricare oraș modern (excepțiile nu contează) una din mărturiile cele mai doveditoare, a făcut-o Charageat, în cuvintele care deschid cartea sa despre *Arta grădinilor: „Chaque année, aux premiers jours du printemps, nous prenions notre tasse de thé matinale sur un balcon de Paris au quatrième étage. Le spectacle y est ravissant. On voit à gauche le Panthéon, à droite la masse bourgeonnante des arbres du jardin du Luxembourg. En 1943, les hautes frondaisons du jardin se desseinaient sur le fond gris bleuté du ciel parisien; la vue s'étendait au loin et seules les silhouettes de quelque grand monument arrêtaient le regard. Dix ans plus tard, par un même matin de printemps, nous eûmes l'impression qu'il y avait quelque chose de changé dans ce ciel. Nous avions pris conscience de l'encerclement de Paris par les constructions qui ne cessaient de gagner en hauteur ... [...] ..., et nous comprenions l'ampleur du drame que nous vivons de* La cité envahissante ..."[42] *(„În fiecare an, în primele zile ale primăverii, ne luăm ceaiul*

de dimineață pe un balcon din Paris, la etajul al patrulea. Spectacolul este încîntător. Se vede la stînga Panteonul, la dreapta masa înmugurită a copacilor din grădina Luxemburgului. În 1943, înaltele frunzișuri ale grădinii se desenau pe fondul cenușiu-albăstrui al cerului parizian; vederea se întindea pînă departe și numai siluetele cîte unui mare monument oprea privirile. Zece ani mai tîrziu, într-o asemănătoare dimineață de primăvară, am avut impresia că era ceva schimbat pe acest cer. Ne-am dat seama ca Parisul era încercuit de construcțiile care nu mai încetau să crească înălțimea ... [...] ..., și înțelegem amploarea dramei pe care o trăim a Orașului cotropitor, ...").

La această dramă, drama orașului modern, care ucide grădinile și pustiește peisajul, comportîndu-se într-o manieră contrară celei care în 1903, îl bucura pe Hoffmannsthahl, sîntem toți nu numai martori, dar într-un anume fel complici și victime. Complici, în măsura în care participăm la o civilizație care în esența ei neagă peisajul și grădina — în măsura în care peisaj și grădină sînt natură, iar civilizația pe care noi o ajutăm zilnic să crească din ea însăși, *civilizația buneistări* este negarea naturii; victime, în măsura în care toți suferim de pierderea acelor *indispensabile contacte cu viața naturii,* acea pierdere pe care Charageat o definește *un delict împotriva omului;* și, toți, mai devreme sau mai tîrziu, în afară de faptul că suferim de *asfixia fizică* de care și suferim de fapt (după terminologia lui Charageat), sîntem destinați unei alte asfixii, și mai fatale, care ne va distruge nu numai fizic, ci și moral: *„une asphyxie visuelle, car dans sa vie surmenée, la seule vue d'un parc est d'un prix inestimable pour son comportement"*[43] *(„o asfixie vizuală, căci în viața sa [a omului] extenuată, chiar și numai vederea unui parc este de un preț inestimabil pentru comportamentul său").* Și ar însemna ipocrizie să negăm că ne-

putința de a îndura această asfixie a împins pe cel ce scrie la cercetarea lungă și complexă, nu rareori chinuită, la al cărei sfîrșit am ajuns acum: o cercetare căreia îi este cu totul străin orgoliul de neiertat (cînd nu este șarlatanie dulce-amăruie) de a fi găsit remediul, și de a-l expedia, bine și frumos, cu eficacitate sigură, celui ce vrea și celui ce nu vrea: „Cumpărați leacul meu, / Pentru mai nimic eu vi-l dau". Cercetarea noastră și studiul nostru, chiar dacă de nevoie a trebuit să înfrunte teme comune criticului și istoricului de artă, arhitectului, urbanistului, sociologului și ecologului — și înfruntîndu-le nu s-a putut să nu facă apel la acești specialiști, la considerațiile și concluziile lor — sînt (și au vrut să fie, în orice clipă) o cercetare și un studiu filosofico-estetic: un studiu, prin urmare, și o meditație, cu grija de a stabili adevărul în răul pe care Charageat îl descrie într-unul din simptomele lui cele mai neliniștitoare, criza naturii ca obiect de experiență estetică, și o criză corelativă a însăși categoriei estetice ca atare. Drama orașului modern, denunțată de Charageat, o dată ce este recondusă la rădăcinile ei estetice, se identifică, prin urmare, cu un fel de fugă a omului de peisaj: negare a peisajului ca *frumusețe,* care nu se putea să nu ducă la distrugerea grădinilor, grădina nefiind altceva, cum am văzut, decît peisajul însuși în măsura în care, în esteticitatea lui, se constituie ca o valoare în sine și prin sine, și un scop pentru om. Și această distrugere practică a grădinilor, derivată din negarea teoretică a peisajului, în mod necesar trebuia să suscite în noi o întrebare lăuntrică adresată filosofiei ca atare: întrebare cu privire la motivele propriu-zis metafizice, de care a fost mînat omul să distrugă grădinile, după ce a negat peisajul. O întrebare pe care n-o putem formula decît citindu-l încă o dată pe Erasmus, acest reprezentant al unei viziuni a lumii pe care epoca noastră în mod deliberat o

refuză. Să repetăm, atunci, cuvintele lui Erasmus-Eusebius, cînd, la începutul acelui *Convivium religiosum* comentat de nenumărate ori cu atîtea prilejuri, și care sub multe aspecte, în zilele noastre, ar fi o lectură binevenită pentru multe persoane, se întreabă cum oare, în timp ce totul în cîmpuri este zîmbitoare înverzire de muguri, există și cel căruia-i place orașul afumat: *„Cum omnia nunc vernent et rident în agris, demirum esse, qui fumosis urbibus delectentur"*[44]. Răspunde Timotheus, apelînd la exemplul lui Socrate, și preconizînd, într-un mod oarecare, ceea ce avea să fie orientarea filosofiei moderne, tot mai ostilă, chiar și în estetică, naturii, tot mai exclusiv *citadină:* și-și însușește afirmația conform căreia *copaci și grădini, și izvoare și rîuri ce înveselesc vederea, sînt pentru ceilalți mute, și ca atare nu au nimic să-i învețe: „In agris esse quidem arbores et hortes, fontes et amnes, qui pascerent ocules, caeterum nihil loquerentur, ac proinde nihil docerent"*. Dar Eusebius va răspunde că nu este, după părerea lui, *mută natura, fiind totdeauna grăitoare și pretutindeni, astfel că multe lucruri ea îl învață pe cel care o contemplă, numai să se nimerească un om atent și ascultător*[45]. Ce anume îl poate învăța natura, din punct de vedere al esteticii filosofice, pe omul care față de ea știe să fie astăzi docil și atent, dînd dovadă de acea atenție și docilitate care ne face să bănuim că are conștiința solidarității existente între destinul nostru de oameni și cel al naturii, de care nu ne putem îndepărta nici măcar estetic fără a fi noi înșine jigniți, expunîndu-ne unui rău ce lovește deodată și sufletul și trupul: aceasta am căutat, de-a lungul timpului, pierdut, reflectînd cu privire la peisaj și la esteticitatea lui, nu numai străbătînd critic istoria interpretărilor pe care ni le-au lăsat cu privire la esteticitatea peisajului filosofia, artele, literatura. Și pentru a încheia toate investigațiile noastre, și lecturile, și meditațiile, trebuie să recapitulăm acum învățămintele care se pot trage din ele pe plan pur speculativ.

NOTE

1. *Der letzte Zweck des menschlinchen Denkens (Scopul final al gîndirii umane)*, 1786, în: KARL PHILIPP MORITZ, *Schriften zur Aesthetik und Poetik (Scrieri despre estetică și poetică)*, ed. cit., p. 17.
2. *Ibidem.* Într-un alt eseu din același an, Moritz își punea problema raportului între frumusețea naturii și comoditatea locuințelor, trăgînd concluzia că scopul suprem al înțelepciunii umane este să unească bunăstarea gospodăriei cu nestingherita bucurie a frumoasei naturi *(Häusliche Glückselichkeit, Genüss der schönen Natur,* la final: *idem,* p. 35). Exact contrariul a ceea ce un secol și jumătate de urbanizare totală a făcut în bună parte din lume (și în țara noastră, din păcate, mai rău ca nicăieri), începînd din vremea în care Moritz scria acele pagini: și firește nu este eficace conceptul utilitaristic de spațiu verde, cu care s-ar vrea astăzi remediul, deoarece îl exclude pe cel care pentru iluministul Moritz era fundamental: bucuria frumoasei naturi *(Genüss der schönen Natur).*
3. Este necesar, la acest punct, să provocăm o nouă neplăcere celor care sînt astăzi intimidați de dominantul conformism anticrocian; și să amintim că această tematică a raporturilor între frumos și util, paritetice încă în eseul despre *Due scienze mondane (Două științe ale lumii),* din 1931, ar putea fi gîndită mai profund, și mai cu spor, de cel care ar avea vii în minte meditațiile finale ale lui Croce cu privire la *util* și *vitalitate:* în care *utilul,* identificat cu *vitalitatea* „crudă și verde", se configura ca un fel de precategorie (altă temă astăzi foarte actuală, după fructuoasa reluare a gîndirii lui Husserl, petrecută în anii '60); era astfel implicit pusă în problemă autonomia *economicului,* și pariteticitatea sa cu *esteticul,* care a furnizat prea multe alibiuri distrugătoare de peisaj și de orașe istorice. Dar conformismul din totdeauna uită că ideile oricărui filosof trebuie regîndite critic de cel care vine după el, și nu ostracizate în numele mereu noilor obediente.
4. JOHANN GOTTFRIED HERDER, *An Caroline Herder, Verona, den 5 September 1788,* în: *Deut-*

sche Briefe aus Italien, Gesammelt und herausgegeben von Eberhard Hause, cit., pp. 90—91.

5. Cu privire la semnificația villei venete și la poziția ei în peisajul campestru, să se citească pătrunzătoarele considerații ale celui mai pasionat (și cel mai merituos) cercetător al acestui subiect, Mazzotti. Villele venete, scrie el, „nu sînt pur și simplu „ambientate" în peisaj, ci fac parte din el, aproape forme naturale ale locului pe care se înalță" (GIUSEPPTE MAZZOTTI, *Le ville venete (Vilele venete),* Roma, Bestetti, 1958, p. 7). Negustorii venețieni, observă apoi Mazzotti, caselor *demne de semizei,* cu care *„înțelegeau să se impună respectului țăranilor",* le stabiliseră cu înțelepciune un rol economic; și „barchessele" adică edificiile de folosință în primul rînd rurală, aveau adesea o dezvoltare și o importanță nu inferioară edificiului principal" (*idem,* p. 8).
6. *„Und wie nun das Gebäude von allen Punkten der Gegend in seiner Herrlichkeit gesehen wird, so ist der Annsicht von daher gleichfalls die angenehmeste. Man siet den Bacchiglione fliessen, Schiffe von Verona herab gegen die Brenta führend..."* — 21 septembrie 1786, în *Italienische Reise,* ed. cit., p. 245, trad. it. Zanaboni, ed. cit., p. 59: „așa cum apoi se poate admira în toată strălucirea sa edificiul din orice punct al regiunii, tot așa vederea de care te bucuri din interior este dintre cele mai plăcute. Se vede curgînd Bacchiglione ce duce bărcile coborînd de la Verona pe Brenta...".
7. *Al nobilissimo Signore Andrea Cornaro da un luogo della Romagna bassa (Preanobilului Domn Andrea Cornaro dintr-un loc al Romagnei de jos),* în: BETTINELLI, *Opere,* ed. cit., to. VII, p. 64.
8. *Al nobilissimo signore Andrea Cornaro (Preanobilului domn Andrea Cornaro),* în: BETTINELLI, *Opere,* ed. cit., p. 64, cit.
9. Cu privire la necesitatea de a salva villele venete ca *podoabă* a peisajului ale cărui părți integrante sînt, și nu ca *monumente* singulare, considerațiile lui Mazzotti, dintr-un eseu din 1952, publicat în catalogul expoziției villelor venete sînt teoretic ireproșabile, al cărei succes în orașele europene care au găzduit-o se datorește unei măsuri de prevedere nu inutile a autorităților publice: „... noi ne gîndim că problema are un caracter general și că de aceea trebuie considerată, integral, avînd în vedere măsuri legislative care să fie de acord cu restaurarea și conservarea fie a edificiilor mai mari

ca și a celor de dimensiuni mai mici, dar totdeauna de un interes de care trebuie ținut seama" (GIUSEPPE MAZZOTTI, *Condizione delle ville venete — Il tempo della decadenza (Condiția vilelor venete — Timpul decadenței)* în: *Le Ville Venete (Villele Venete),* catalog sub îngrijirea lui Giuseppe Mazzotti, Treviso, Libreria Editrice Canova, 1952, p. XXII).
10. În considerațiile privind ornamentul în arhitectură care se pot citi în unele pagini ale romanului *Die Schlafwandler (Somnambulii),* scriitorul Hermann Broch, concetățean al lui Adolf Loos („Orice ornament este un delict") și contemporanul lui Le Corbusier, căruia i se datorează cealaltă definiție, *mult prea* norocoasă, a casei ca *mașină de locuit,* exista un fel de presentiment al devastării morale corelative devastării estetice care a adus în lumea utilitaristă și pragmatică lupta împotriva contemplației și fanteziei. Rezultat al acestei lupte sînt *spațiile verzi,* concepute în funcție de o viață ca interval între naștere și moarte. Și apoi ne minunăm, dacă fiii lumii fără frumusețe demonstrează pe străzile Londrei, nu au trecut mulți ani de atunci, pentru a cere legalizarea drogurilor, surogat al frumuseții naturii și artei, purtînd pancarte unde puteai citi: *„there is no cure for birth and death. Let us enjoy the interval" („nu este leac pentru naștere și moarte. Între timp, haideți să ne bucurăm").*
11. Cei care, din spirit de aventură, ar continua să acorde credit convingerii (între altele destul de răspîndite, și chiar și Hartmann împărtășea ideea), după care cei ce muncesc în mod productiv pămîntul și cîmpia n-ar trebui să fie sensibili la esteticitatea peisajului, nu au decît să citească ceea ce amintea un cercetător foarte atent la aceste probleme, și din păcate dispărut înainte de vreme, Gori-Montanelli: „Cine a avut contact cu lumea de la țară și-a dat probabil seama de mai multe ori cum aceasta... /.../ ... nu acționează potrivit unui criteriu exclusiv instrumental, ci adesea urmează și alte cerințe, ca o plăcere a ordinii și lucrurilor bine puse, și o considerație pentru ochi, care „își vrea partea lui". Dacă mai apoi nu se ajunge la punctul unde un țăran, căruia îi lăudam un cîmp de bob — evaluîndu-i însă frumusețea în termeni tereștri de kilograme de produse — și care pleacînd ușor capul într-o parte și privind bobul său mi-a spus: „însă, spuneți adevărul și despre felul cum estetic este un cîmp frumos" (LORENZO-GORI-MONTANELLI, *Architettura e paesaggio nella campagna toscana (Arhitectură*

și peisaj în cîmpia toscană), Florența, Olschki, 1959, p. 218, n. 5). Că această sensibilitate se pierde, împreună cu cea poetico-muzicală datorită căreia țăranii din Italia centrală, încă acum una sau două generații în urmă, rosteau la șezători octavele lui Ariosto și Tasso, este astăzi un adevăr de necontestat: dar trebuie pus pe seama substituirii petrecute de o vreme, ca efect al mass-mediei, al culturii de *informație*, care este adesea contrariul culturii.

12. „... Cadore. Și acest ținut este tot ca o terasă ce privește spre alt ținut, ținutul în care Venețienii, aruncîndu-și ochii din tritonica lor cetate ca de pe puntea navelor înalte, îl numeau „uscat", în ținutul care ca o mantie de pe coastele Alpilor lunecă în jos pînă la mare. Dar acest ținut este mai bogat în orașe construite în frumusețe decît oricare alt peisaj de pe pămînt... [...] ... Un dar este acest peisaj cu orașele sale... [...] ... Și apa sălbatică din munți curge liniștită în jurul bisericii și castelului, oglindește zidurile ruinate, lunecă mai departe în conducte liniștite între cîmp și cîmp, dăruiește satului peștele său și parcului lacul. Și liniștita pescărie și lacul cu buzele de marmură oglindesc în seara calmă îndepărtatul nor cu margini aurite, cu mari golfuri care se topesc, hrănite de suflarea umedă a giganților munți albăstrui. Cu statuile, cu balcoanele villei, lacul oglindește de jos grinzile care acoperă loggia deschisă...". Trad. de Leone Traverso, în: HOFFMANNSTHAL *Viaggi e saggi (Călătorii și eseuri)*, cit., pp. 76—78. Text în: HOFFMANNSTHAL, *Prosa*, III, ed. cit., pp. 56—58. Este nevoie să adăugăm că acest Veneto a lui Hoffmannsthal este departe de noi de mai puțin de șaizeci și opt de ani, dar peste o sută cinci, o sută douăzeci? Și nu am vrea să ne înverșunăm prea mult împotriva contemporanilor, uneori prieteni, decît pentru metamorfoza cu care acele locuri, acum *altele*, aduc bucurie și se laudă...

13. *Idem*, p. 62; trad. it. Traverso, cit. p. 83: „Așa cum faunul își cîntă fericirea în flaut, tot așa natura își emană triumful într-un loc, în visul lui Palladio. Acum a depus ea trestia pastorală, o lasă să putrezească pe malul lacului... [...] ... Ceea ce încoronează colina din Vicenza nu mai este templu, nu mai este casă, e mai mult decît una și cealaltă. Un vis nemuritor, un simbol miraculos format către care par să tindă impetuozitatea munților depărtați, impetuozitatea puternicelor ape, și, în sfîrșit, îl ating, îi străbat cercul, și la cele patru trepte li se adaugă liniștită, răscumpărată de un simbol". Natura, scria Hoffmannsthal în același eseu, îl îmboldea pe Palladio „să absoarbă cu ochi beți cîmpie, mare, munți și orașe și să încoroneze colnicul, care încoronează miraculosul peisaj, cu visul său" *(idem*, tr. cit., p. 82).

14. DOMENICO MONTELATICI: *„Vila Borghese fuori di Porta Pinciana con l'ornamenti, che si osservano nel di lei Palazzo. E con le figure delle statue più singolari, All'illustrissimo et eccellentissimo signore il signor Prencipe D. Gio Battista Borghese" („Villa Borghese, în afara Porții Pinciana, cu ornamentațiile care se observă în palatul ei. Și cu figurile de statui cele mai rare, Preailustrului și excelentisimului domn, Principele D. Gio Battista Borghese")*, Roma, 1700, p. 11. În preambulul său, Montelatici scria: „numai povestirea, pe care sînt gata s-o fac, descriind măreția, și așezarea locului ei; și frumusețea, și grația Pădurilor și Grădinilor; bogăția apelor împărțite în multe fîntîni; majestatea clădirilor; și, în sfîrșit, desăvîrșirea Sculpturilor, Picturilor, cu atîtea alte părți, care o împodobesc (și toate la un loc unite alcătuiesc un armonios concert de minunăție) va oferi o atît de bogată materie de podoabă, și de plăcere încît sărmană ar rămîne orice Artă, dacă ar năzui să se compare culorilor ei..." *(idem*, p. 1—2). În Villa Borghese (astfel începe ghidul autorului secentesc) „cu uimire se admiră cum Natura și Arta într-o nobilă întrecere și-au pus întreaga lor putere, ca să arate Lumii un Model care să învigoreze în Epoca noastră Măreția și strălucirea spre care antica Romă mai presus de toate a mers glorioasă..." *(ibidem)*. Și cu rezerva datorată emfazei stilului, ne interesează să relevăm aici caracterul de frumusețe pe care voiau să-l dea unității dintre artă și natură constructorii acelor ville; care, pierdute fiind, nici un *spațiu verde* utilitaristic conceput, și proiectat, în absența fanteziei, numai cu compasul și rigla, nu va putea înlocui vreodată arta și frumusețea în armonioasa lor unitate.

15. O documentație exhaustivă, dramatică asupra stării prezente a villelor romane am avut, în 1968, cu Expoziția *Per le Ville di Roma e del Lazio (Pentru Villele din Roma și din Lațiu)*, pregătită de Secțiunea Romană a Asociației „Italia nostra". Dar după aceea, situația s-a agravat, după cum demonstrează BELLI-BARSALI, *Per le Ville di Roma (Pentru villele din Roma)*, în: *Bolletino dell'Associazione Nazionale „Italia Nostra", numero speciale per il centenario di Roma Capitale*, 1971, pp. 61 ș.u.

16. *Idem*, p. 7—8.

17. *Idem*, p. 11.
18. *Idem*, p. 12.
19. *Idem*, p. 28—29.
20. *Idem*, pp. 310—311. Despre istoria Villei Borghese, despre metamorfozele sale și măririle și recentele sale reduceri, despre bibliografia privitoare la această villă romană, din care, aproape rușinîndu-se de supraviețuirea ei și de a fi devenit loc familiar pentru întreaga populație a orașului, se face masacru pur și simplu, să se vadă monografia fundamentală a Paolei della Pergola: *Villa Borghese*, Roma, Libreria dello Stato, 1962.
21. *Villa Borghese, Mostra organizzata sotto gli auspici del Comune di Roma e dell'Ente Provinciale per il Turismo di Roma degli „Amici dei musei" di Roma"*, Roma, Palazzo, Braschi, Decembrie 1966 — Ianuarie 1967, p. 91.
22. Este oportun să amintim, referitor la cele de mai sus, că parcul roman din Villa Doria Pamphilj a fost irecuperabil tăiat în două de o șosea destinată facilitării deplasărilor rapide ale autovehiculelor (în parte produse în atelierele care luaseră locul Villei torineze din Mirafiori, cîntată de Audiberti) cu ocazia Olimpiadei din 1960: compromițînd astfel integritatea și bucuria tuturor pentru una din puținele ville care a fost posibil să fie salvată în ultimii ani, grație tenacei activități a Asociației „Italia nostra".
23. *Regiae Villae Sylvae Epigrammata*, ed. cit., p. 110—111. *„Ca insulă ferice pe mica mare. / Înverzește grădina în mijlocul apelor, unde rătăcitoarea bărcuță / În plutirea ei cunoaște nenumărate familii de flori; / Și populații diferite, născute sub diferite ceruri. / Nu lipsește aici indicul crin, demn de a fi căutat dincolo de mare. / Și nu lipsește măcar nici hreanul care vine de sub cerurile asire; / Nici narcisa, care, o vreme răspîndind propria mireasmă din sanctuarele niponice, / Sanctificată a ajuns pe altarele italice: / Nu lipsește nici trandafirul care din petalele lui răspîndește mireasmă de sute de flori, / Și cel, cel mai frumos, care se fălește cu focurile Damasculuí. / Aici ciclaminul nostru se-nțelege cu cel de dincolo de mări; / Și crinii Franței se iau la întrecere cu iasomia Spaniei / Care mai întîi merită să fie culeasă. Dar cedează Flora Dianei: / Uneia podoabă mai mare culoarea i-a fost, celeilalte umbra /... / ... / ... / ... .:: /: Pe modelul razelor unei stele din ceruri, / Închipuie un loc. Centrul e ocupat de grădină: în jur, de fiece parte păduri / Cu poteci care pleacă în toate direcțiile ca razele; / Înverzind totul jur împrejur..."*.

24. N-ar trebui să fie nevoie să adăugăm că și cei pe care D'Annunzio i-a numit, în prima carte a *Fecioarelor pe stîncă*, „moștenitori ai drepturilor de primogenitură papală" nu ar avea de ce să se mîndrească citind anticul epigraf al Villei Borghese, comportamentul lor fiind cu totul opus celui care este elogiat în el. Și a se vedea ce scrie Belli-Barsali, constatînd că villele supraviețuitoare din Roma, deschise prin lege celor care în scop cultural o cer, „sînt în realitate bine ferecate, și chiar cercetătorul este silit uneori ani întregi să facă anticameră. Și totuși pentru villele proprietate particulară din Roma și Lațiu, deschiderea pentru public ar putea fi salvarea". *Per le ville di Roma (Pentru villele din Roma)*, în: *Bolletino dell'Associazione „Italia nostra"*, cit. p. 64. Este necesar între altele să amintim furturile și mutilările unor statui la Villa Doria-Pamphilj, îndată după deschiderea acesteia pentru public. Dar poate un riguros serviciu de supraveghere, comportînd sancțiuni pecuniare și penale, ar însemna *represiune;* și ca atare ar indigna pe teoreticienii absolutei și indiscriminatei *permisivități*.
25. Problema fundamentală, cînd se discută în zilele noastre despre intervențiile în peisaj, rămîne totdeauna cea de a adăuga *frumusețe* la *frumusețe* sau a înlocui *frumusețea* cu *frumusețe:* numai cu condiția asta pot avea valoare cele dinainte, la care s-a făcut apel, din Fontainebleau, Versailles, Boboli, Villa Borghese, Villa d'Este, din marile grădini ale secolului al optsprezecelea. Aceste exemple rămîn în schimb mute, sau au valoare de probă contrarie, cînd sînt folosite pentru a justifica intervențiile în care interesul estetic nu are nici un rol, nici o finalizare a valorilor formale, dar ne preocupăm numai și numai de a utiliza peisajul ca pur și simplu spațiu pentru instalații avînd motivări de alt gen (măcar industriale) și care, în loc să adauge frumusețe la frumusețe și să înlocuiască antica frumusețe cu o nouă și diferită frumusețe, distrug frumusețea pentru a face un lucru *util*. Problema nu se poate pune doar în termeni politici sau socio-economici, ci trebuie pusă în termenii filosofici: ca problemă a raportului între categoria *frumosului* și cea a *utilului*, raport astăzi epuizat de preeminența *utilului* ai cărui susținători sînt teoreticienii de *dreapta* și cei de *stînga*, fie chiar și într-un mod diferit. Și unul dintre modurile de a înfrunta această problemă ar putea fi, am văzut, regîndirea critică a filosofiei lui Croce: pentru care, autonomia *utilului* constituie unul

din modurile cele mai nevralgice — cu atît mai mult cu cît nu este improbabil ca grădinile și villele, și peisajul în general, cel puțin într-o anume fază a filosofiei crociene, să fi fost considerate pertinente pentru categoria *utilului*, și nemaivorbind de cea a *frumosului:* cum pare să rezulte și din volumul, important și astăzi, și demn de retipărire, al lui LUIGI PARPAGLIOLO, *La Difesa delle bellezze naturali d'Italia (Apărarea frumuseților naturale ale Italiei)*, Roma, Società Editrice d'Arte Illustrata, 1923. Și curînd vom vedea că medierea *utilului* și a *frumosului* o poate furniza, dacă o regîndim critic, noțiunea kantiană a *plăcutului.*

26. În realitate succesorul lui Tribolo în construirea grădinii Boboli a fost nu Buontalenti, ci Ammannati: v. R. CARITÀ, în: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, VI, cit., co. 181.

27. Acesta este aspectul propriu-zis instituțional (în sens politic) al problemei raporturilor între *util* și *frumos* a cărei bază filosofică am relevat-o înainte. Problema privește figura clientului, care astăzi poate fi numai o instituție publică, fie Statul, fie Regiunile sau Comunele, fie consorții special constituite; sau și organisme de tipul englezelor *National Trustees:* care achiziționează teritorii întregi, cu valoare peisagistă, pentru a împiedica să fie utilizate distrugîndu-le în esteticitatea lor (O contribuție de extrem interes, care aici se poate numai menționa, fiind publicată atunci cînd prezentul volum este în lucru, este constituită de Actele Conferinței Naționale despre *Planificarea teritorială și conservarea peisajului vegetal*, desfășurată la Florența în octombrie 1970, din inițiativa Societății Botanice Italiene și a Asociației „Italia nostra"). În orice caz, cine este convins că arta grădinii răspunde unei nevoi primare și de nesuprimat a omului, și vrea să-i asigure supraviețuirea într-o situație istorică în care au ajuns să lipsească condițiile care în alte vremuri făceau posibilă înflorirea grădinilor construite din dorința principilor și clienților particulari (și a celor care avansează venituri grele, dacă nu de-a dreptul imposibile, întreținerea particulară) va trebui să se întrebe cui îi revine astăzi sarcina operelor de grădinărit și în ce fel. Distincția între grădină și peisaj ne va folosi atunci într-un for politico-economic, ca distincție între rezultatul unei activități care își propune, deliberat, de a face opere de artă, slujindu-se în acest scop de aceeași tehnică și de aceleași mijloace (culturile agricole, hidraulica, construirea de poduri și șosele) de care se slujește activitatea omului care construiește și cultivă în scopuri economice; în timp ce peisajul agricol, sau oricum de cultivare a solului, rezultă dintr-o activitate economică, care, slujindu-se de aceleași mijloace și de aceleași tehnici de care se slujește arta grădinăritului, își propune nu de a face artă, ci de a face să rodească solul, sau să-l utilizeze pentru construcții, pentru a satisface nevoile omenești de alimentație și locuințe... Urmărirea scopurilor economice, fie în cultivarea solului, fie în construcții, are însă loc în zilele noastre după o specializare și o complexitate de intervenții în care n-ar fi loc pentru inspirație, fantezie, gust individual, dacă nu se inserează, în acest ciclu operativ, și cu puteri decizionale, punctul de vedere estetic, inerent dezvoltării întregului proces și condiționînd rezultatele sale: astfel ca rezultatul final — modificarea peisajului, pentru înlocuire sau pentru inovație — să fie *și* grădină *fiind peisaj*, și nu productivistica negație a peisajului. Să fie așadar estetic satisfăcător, și să nu trezească sentimentul de frustrare care derivă dintr-o inconștientă sau deliberată samavolnicie a categoriei economice împotriva categoriei estetice. Cu alte cuvinte: este vorba de a aduce grădinăritul în toate activitățile economic ordonate ale teritoriului. Și pentru villele istorice, pe care cu greu actualii proprietari ar putea să le conserve îngrijindu-le în integritatea lor, merită amintite concluziile la care ajunge un specialist autorizat ca Belli-Barsalli: „A salva o villă, astăzi, înseamnă a-i găsi, ca alternativă a vieții familiare, alte utilizări care să-i garanteze integritatea... / ... / ... Reutilizarea villelor, utila lor inserare în orașul modern este problema cea mai delicată și urgentă. Dar trebuie amintit că în acest domeniu jumătățile de măsură nu pot fi acceptate, mai ales acolo unde se prezintă ca un compromis între autoritatea tutelară și particular (autorizații de construire în grădină în schimbul cedării restului)" — *Per le ville di Roma (Pentru villele din Roma)*, în: *Bolletino di „Italia nostra"*, cit., p. 64.

28. „Un fel de proprietate națională, la care are dreptul și interesul fiecare om avînd ochi să vadă și inimă să se bucure". *Wordsworth's Guide to the Lakes*, Oxford University Press, 1970, p. 92 (pentru citirea acestuia îi sînt dator colegului și prietenului Pietro Janni). Va trebui să spunem că filosofiile mecaniciste astăzi aflate la mare cinste, și care mai mult sau mai puțin concurează în a pune baza teoriei

utilitariste a *spațiilor verzi*, consideră omul ca avînd *an eye to perceive* dar nu *a heart to enjoy*... Omul ca pur mecanism, de a se menține eficient, cu vitamine în pilule și cu *spații verzi*...

29. *„Dignissima igitur atque in primis affectanda pulchritudo est his praesertim, qui sua velint reddere non ingrata“ (Așadar frumusețea este cea mai demnă și mai cu seamă trebuie urmărită în primul rînd la cei care nu vor să o redea în mod neplăcut)* — LEON BATTISTA ALBERTI, *De re aedificatoria*, L, VI, cap. II, trad. ed. cit., vol. II, pp. 444—445.
30. *Huic rei (pulchritudini) maiores nostri, viri prudentissimi, quantum deberi existimarint, inditi sunt cum caetera tum leges militia res divina totaque res publica, quam incredibile dictu est quantopere curarint, ut essent ornatissima, ecsi censuisse videri voluerint, ista halec, sine quibus hominum vita vix constare possit, ornamentorum apparatu et pompa sublatu insipidum guid negocii ed insulsum fore“ (Strămoșii noștri, oameni foarte înțelepți, ca să aprecieze cît de mult datorează acestui lucru — frumuseții — au introdus atunci celelalte legi, ca serviciul militar, cel religios și întregul stat, oricît de incredibil ar părea, să aibă grijă ca să fie cît mai împodobită, dorind să arate astfel că aceasta, fără de care viața oamenilor abia dacă poate exista, în clipa cînd fastul și mulțimea podoabelor ar fi înlăturate, n-ar rămîne decît un lucru insipid și fără gust), ibidem.*
31. *„Deos certe spectato coelo et mirificis eorum operibus mirarum magis, quod pulchra illa quidem videmus, quam esse utillima sentiamus“ (Cu siguranță îi admirăm pe zei, atunci cînd privim cerul, prin lucrările lor minunate mai mult fiindcă vedem acele lucruri frumoase decît pentru că le simțim foarte utile), ibidem.* Și merită, la acest punct, să fie amintit ceea ce, într-o situație istorico-culturală foarte diferită, ba chiar antitetică, față de cea în care lucra și teoretiza Alberti, va scrie Broch, în 1931, referitor la *semnificația simptomatică a ornamentului*, care, „degajat de orice formulă funcțională, chiar dacă acolo a încolțit, devine expresie abstractă, „formulă“ a întregii gîndiri spațiale, devine formulă a stilului și de aceea formulă a întregii epoci și a vieții sale...“ (HERMANN BROCH, *Somnambulii*, tr. it., Torino, Einaudi, 1960, p. 414; text: *Die Schlafwandler*, Zürich, Rhein Verlag, p. 426). Cu privire la cerința originară prin care omul nu se poate lipsi de ornament, cele două atestări ale

lui Alberti și Broch, atît de diferite în originea și motivațiile lor, trebuiau amintite într-un context ca al nostru: unde peisajul este, la urma urmelor, ornamentica naturii, autofinalizată în grădină.

32. *„Superficies ejus qualiter decoratus hominibus ac jumentis, floribus et virgultis, fontibus, fivis, stagnis ac fluviis, virtuosissimis herbis, latissimis campis, opacis nemoribus!...“ (În ce chip suprafața acestuia este împodobită cu oameni și vite, cu flori și tufișuri, cu fîntîni, cu bălți și fluvii, cu ierburi dintre cele mai binefăcătoare, cu cîmpii întinse, cu păduri umbroase), De contemplatione*, art. LXVIII, în: *Dionysii Cartusiani*, Opera minora, ed. Tournai, to. IX. pp. 223—224.
33. V: *Convivium Religiosum*, cit., în: *Desiderii Erasmi Opera*, ed. cit., to. I, co. 674: TIMOTHEUS: *„Sed horti per se amoenissimii jucunditatem obscurant ambulacria tria“ („Dar cele trei locuri de plimbare întunecă farmecul în sine al grădinii plăcute“).* EUSEBIUS: *„In his vel studeo, vel deambulo solus, aut cum amiculo confabulans; vel cibum capio, si videtur“ („În acestea fie studiez, fie mă plimb singur, sau discut cu un prieten, fie iau masa dacă am chef“).* Înainte, Eusebio poftise prietenii să intre: *„Sed interim hora monet, ut visamus hunc cultiorem hortum, quem in quadrum cingunt muri regiae meas“ (Dar între timp ora amintește să-l privim pe cultivatorul grădinii pe care o înconjoară în pătrat zidurile palatului meu)* (ibidem). Și vom vedea curînd sensul care îl avea pentru Erasmus filosofarea în grădină, strict legată de interpretarea pe care o dădea el picturii de peisaj, într-un raport artă-natură paralel cu cel filosofie-natură.
34. Grădina botanică din Padova, printre cele mai vechi din Europa, (nu cum se spune: cea mai veche: Școala de medicină din Salerno își avusese mai înainte propriile grădini botanice) a fost instituită în 1945, și nucleul său originar are plan circular, ca Insula iubirii în Visul lui Polifil. Și să se citească atestarea lui Erasmus despre propria lui concepție de grădină ca grădină botanică: „EUSEBIUS. ... *Ununquodque genus suas habet areas — TIMOTHEUS: Nec herbe mutae sunt apud te, quantum video — EUSEBIUS: Probe dicis: alii domus habent opulentas, ego loquacissimam habeo, ne quando solus videri passim: id agis etiam dices, ubi totam videris, ut herbae sunt velut in turmas digestae, ita singulae turmae singula habent veilla cum inscriptione...“ (Convivium religiosum*, în:

Opera, vol. cit., p. 674). Şi va fi bine să amintim că în platonismul medieval *ornatus mundi*, al cărui element principal erau plantele şi florile, ca stelele pe cer şi păsările în aer, fusese obiect de investigare ştiinţifică născută din admiraţia estetică (şi nu în contrast cu ea, ca la învăţăceii scientismului modern). A se vedea: TULLIUS GREGORY, *Anima mundi*, Florenţa, Sansoni, 1955, cap. IV, *Ideea de natură*, mai ales la pag. 212 ş.u.

35. *Der leidenschaftliche Gärtner*, ed. cit., II *(Der Mensch und der Garden)* e III *(Der Garden und die neue Blumen)*. Grădina şi florile, observă Borchardt, se caută şi se aleargă continuu, în cursul istoriei: cu atît mai adevărat, cu cît raportul dintre om şi floare se poate, la limită, gîndi ca raport de care grădina se poate lipsi, în timp ce este posibil ca relaţia omului cu grădina să se exprime fără flori, sau de-a dreptul ca un minimum de plante (*idem*, p. 36).
36. *„Wir wissen es von Mose / Dass der Mensh wie die Rose / Oder sonst eine Blume / Gekommen von der Krume“* — *„Noi o ştim de la Moise, / Că omul este ca trandafirul / Sau oricum ca o floare / Venită din adînc...“* — *Der Durant*, tr. it. de Elena Croce, în: *Poeţi italieni şi străini din Novecento*, sub îngrijirea Elenei Croce, cit., pp. 492—493 ş.u. Şi a se vedea, în aceeaşi antologie, pp. 488—489 ş.u., *Nigella Hispanica Atropurpurea: „Längst herangharrte Gestalt, im krausen / Wuchergrün geahnte, bitter knospend, / Bittersüss erbluht zur erloschen dunkelglockigen Blume — // Welch ein Wort, dem Garrtener aus dem Hades / Steigend, bringst du in seinem wilden Juli? /...“* — *„Formă îndelung aşteptată în cîrlionţata / Desfăşurare prevestire verde, dureros îmbobocind; / Dulce-amar înflorită şi dispăruta floare a campanulei întunecate — // Ce vorbă, grădinarului din Hades / Urcînd, îi duci tu în sălbaticul tău iulie?...“*.
37. HUGO VON HOFFMANNSTAHL, *Gärten*, în: *Prosa*, II, ed. cit., p. 179.
38. *Idem*, p. 178.
39. *Ibidem*.
40. *„Die grosse Stadt entledigt sich nicht mürrisch und amtsmässig der hygienische Verpflichtung, kleine Flecke von Grün in ihren graugelben Gesamtaspekt aufzunehmen, sondern sie wühlt ihre Ränder mit Lust in das Bett von endlosen natürliche Gärten und gartenhaften Hügeln, in demn sie liegt, und ist entzückt, wenn an zwanzig Stellen in ihr neue Büschel von Grün und Farbe aufbrechen“* *(„Marele oraş nu se achită posac şi funcţionăreşte de îndatorirea lui higienică de a-şi incorpora în aspectul lui general cenuşiu-gălbui mici pete de verde, ci îşi extinde cu plăcere limitele în sălaşul nesfîrşitelor grădini naturale şi colinelor înflorite între care se întinde, şi se arată încîntat cînd izbucnesc în el, în zeci de locuri, noi tufe de verde şi culoare“)*, *Gärten*, în: *Prosa*, II, cit., p. 176. Ţi se pare că citeşti o cronică nu a secolului douăzeci, ci, să presupunem, a vremurilor despre care povestea Glaber: anii de după o mie, cînd Europa fusese cuprinsă de mania reîntineririi, de a se face, prin oraşele sale, mai frumoasă...
41. *Les arts et les dieux*, ed. cit., p. 557.
42. *L'art des jardins*, cit., p. 1.
43. *Ibidem*.
44. În: *Desiderii Erasmi Opera*, ed. cit., I, cit., co. 672.
45. *„Quamquam mea sententia non est muta rerum natura, sed undicunque loquax est, multaque docet contemplantem, si nacta fuerit hominem attentum ac docilem“* *(„Deşi gîndirea mea nu este mută prin natura lucrurilor, ci este vorbăreaţă întru totul, şi multe îl învaţă pe cel care priveşte atent, dacă s-a născut ca să-l facă pe om atent şi înclinat să deprindă“)*. *ibidem*.

XI
UN BILANȚ TEORETIC REZUMATIV ÎN CHIP DE CONCLUZIE

A filosofa asupra peisajului vrea să însemne, în estetică, a ne întreba despre plăcerea pe care o simțim nu la *reprezentarea naturii* ci la *natură* — fie chiar punînd reprezentarea naturii, picturală sau literară, lîngă natura reală: așa cum, în dialogul lui Erasmus pe care de curînd l-am recitit, o face interlocutorul principal, numit Eusebius, cel ce pusese să se picteze pe pereții galeriilor care înconjurau grădina sa după model monastic imagini din aceeași natură contemplată de el în realitate chiar în grădina lui: picturi de peisaj cu flori și păduri și animale și ape. Și asta, pentru a se bucura de două ori, văzînd florile pictate cum se iau la întrecere cu florile adevărate: în unele admirînd opera naturii-meșteră, și în celelalte priceperea pictorului; recurgînd la conceptul tradițional de *natura-artifex* și la acel al artei umane ca *ingeniuum*, care trimitea firește, la cealaltă tradițională concepție a unui *Deux artifex* (făuritor de opere totdeauna demne de a fi *admirate și iubite*), la originea ei nefiind greu să-l întrevedem pe platonicianul Timeu și lunga istorie a interpretărilor sale medievale, așa cum a fost reconstruită, cu intenții și metode diferite de Curtius și De Bruyne: *„bis delectamur, cum pictum florem cum vivo decertantem videmus, et in altero miramur artificium naturae, in altero pictoris ingenium,*

in utroque benignitatem Dei, qui in usum nostrum largitur haec omnia, nulla in re non mirabilis pariter et non amabilis"[1] *(de două ori sîntem încîntați cînd privim floarea pictată: pe de o parte admirăm măiestria naturii, pe de alta talentul pictorului și în ambele cazuri dărnicia lui Dumnezeu care ne oferă toate acestea spre folosul nostru și în nici un alt lucru nu este la fel de uimitor și de plăcut)*. Nu ne vom adînci, firește, în lungul și complicatul drum pe care, de la conceptul umanist de *ingenium*, enunțat aici de Erasmus, avea să se ajungă la teoretizarea kantiană a *artei frumoase ca artă a geniului;* și nici nu ne vom opri să examinăm modul în care cerința de a considera natura ca operă de artă pregătită în beneficiul nostru și pentru bucuria noastră (în întîmpinarea căreia vine Erasmus făcînd apel la tradiția platoniciană și medievală a acelui *Deus artifex*) avea să-l solicite pe Kant pentru a teoretiza, în *Critica puterii de Judecată*, trecerea de la judecata estetică la judecata teleologică: care avea grijă să satisfacă acea dorință fără a veni în contradicție cu cosmologia copernicianā și cu fizica newtoniană; și fără măcar să facem salturi acrobatice, filosofic nejustificate, de la *transcedentalul* constitutiv al experienței la o non cognoscibilă ulterioritate față de experiență... Sînt argumente care deocamdată ne privesc numai mijlocit, deși merită, în istoria esteticii, o cetățenie *optimo jure* a acelei pagini a lui Erasmus asupra căreia ne-am oprit pentru că din ea putem scoate imboldul pentru o limpezire conceptuală a relațiilor ce se interpun între esteticitatea naturii ca atare, și esteticitatea peisajului *real* așadar, care ocupă centrul cercetării noastre, ajunsă acum la epilog, și reprezentarea artistică a naturii: peisajul pictat, adică, a cărui diferențiere, față de natură așa cum ne apare ea nouă, și pentru noi motiv de desfătare estetică, nu putea fi expusă cu o precizie mai mare decît o au unele replici în dialogul lui

Erasmus, iar lectura lor directă va fi pentru noi la acest punct folositoare.

Aşadar, Eusebius spune după ce a expus îndoita plăcere pe care o simte văzînd arta rivalizînd cu natura, că „nu veşnic înverzeşte grădina, nu veşnic florile trăiesc", în timp ce grădina zugrăvită „înverzeşte chiar şi în mijlocul brumei, şi totdeauna ne înveseleşte"[2]. Şi urmează un schimb strîns de replici: în care Eusebius, lui Timotheus, care obiectează că o grădină zugrăvită nu înmiresmează, îi va răspunde cum că el nu are nevoie s-o cultive şi că veşnic i se bucură vederea[3]. Sînt toate argumente care ne îndreptăţesc să întrezărim, în această pagină a lui Erasmus cunoscător desigur al picturii naturaliste din secolul al treisprezecelea flamand, şi într-un fel oarecare participant la poetica ei, o concepţie a naturii reprezentate în imagine, ca *mai mult* şi *mai puţin* totodată, faţă de natura reală; ba chiar *mai mult* decît natura reală tocmai pentru că este *mai puţin* decît ea, deoarece îi lipseşte acea viaţă care înseamnă şi moarte. Deoarece, nefiind *vie*, nu este nici *muritoare*, şi fixează în sine pentru totdeauna frumuseţea naturii, eliminînd din ea ceea ce o face să devină precară: existenţa reală, care este şi o existenţă vrednică, efemerul a exista şi a nu exista totodată, prin care florile exală viaţa odată cu parfumul a cărui lipsă, Timotheus, în dialogul lui Erasmus, susţinea că ar fi o diminuare a grădinii zugrăvite faţă de grădina reală; în care însă, florile au labilitatea trandafirului din versurile poetului medieval platoniziant: *„Ergo spirans flos expirat . . ."*.

Nu putem, bineînţeles, să forţăm pagina lui Erasmus, şi concepţia unui raport natură-pictură, ce reiese din ea dincolo de istoricitatea sa: care, dealtminteri, este şi aşa foarte instructivă pentru noi, în măsura în care ilustrează un mod particular de a concepe diferita *frumuseţe* a naturii reale şi a naturii pic-

tate. Fiecăreia din ele i-ar lipsi de fapt, după afirmaţia erasmiană, ceva ce este prerogativul celeilalte: naturii reale lipsindu-i incoruptibilitatea naturii reprezentate în imaginea artei (şi ştim că şi această temă, *a livezilor de marmoră care nu pălesc*, a fost tipică repertoriului critico-artistic al platonismului medieval) în timp ce natura zugrăvită este un simplu simulacru, fără viaţă. În perfectă coerenţă cu teoria *natura artifex*, bazată pe concepţia unui *Deus artifex*, esteticitatea naturii reale şi cea a naturii reprezentate de artă erau aşadar, pentru Erasmus, două aspecte diferite ale frumuseţii universale; şi omul imitînd frumuseţile precare ale naturii, oricum (după această estetică) din natură îşi scoate ideea care îi este, în mod platonician, modelul: cîştigînd faţă de *idee* ceea ce pierde faţă de *realitate*, deoarece absoluta frumuseţe (în care există tot ceea ce este al naturii reale, în plus şi ceea ce îi lipseşte şi pe care arta în propria mimeză o atinge) nu este opţiune a lumii acesteia, în care avem nevoie şi de natură şi de artă totodată: de flori condamnate în grădina reală să pălească, şi de cele ce durează veşnic, dar fără parfum, în veşnica înverzită pajişte pictată pe pereţii coridoarelor.

În ce ne priveşte pe noi cei care filosofăm în a doua jumătate a secolului douăzeci, ştim acum de o bună bucată de vreme că valoarea artei stă în arta însăşi, şi nu în mimetismul ei; şi am mai învăţat şi (pe spezele noastre, o putem afirma) că această concepţie a autonomiei artei faţă de un model (natura) a cărei imitaţie ar trebui ea să fie, nu implică în mod necesar o respingere a esteticităţii intrinseci a realului, prin urmare a lumii naturii; şi dimpotrivă, reclamă recunoaşterea posibilităţii, pentru real, pentru natură, de a se constitui în sine şi prin sine, ca subiect autonom de judecată estetică: pentru că numai astfel autofondarea artei independent de orice reprezentare mimetică a sa îşi poate avea ratificarea

teoretică, și, chiar așa cum s-a întîmplat cu partea cea mai relevantă și mai semnificativă a artei secolului nostru, în absența oricărei reprezentări mimetice. Și pentru că toate acestea le-am învățat, pentru că din obișnuința cu arta non-mimetică și non-reprezentativă am fost educați să judecăm însăși arta mimetică și reprezentativă, independent de ceea ce ea îi este mimeză reprezentativă, în pura *prezență* a formelor sale și nu a *altceva*, a căror *reprezentare* sînt ele, tocmai de aceea a redevenit vie în noi cerința unei esteticități a realului independent de reprezentarea sa artistică. Și din nou ni se propune o problemă care părea de acum închisă, problema unei calificări estetice a naturii, de căutat în natura însăși — sau mai bine zis: în natura a cărei experiență o facem, prin modul în care facem noi experiența: cu aceeași autonomie, față de artă, care prin artă este de acum dobîndită față de natură. Din nou ni se propune, în alți termeni, problema unei *frumuseți* a naturii (a acelei naturi care atît cît trăim în ea, este pentru noi, *peisaj)* de referit la natura însăși, și nu la o eventuală reprezentare artistică a sa: a cărei valoare estetică pentru noi este autofondată, și nu depinde de frumusețea sau urîțenia naturii reprezentată eventual de ea: față de care, cum de mai multe ori ni s-a întîmplat să constatăm folosind această constatare a noastră, poate avea valoare, ca interpretare critică reprezentarea ei artistică oferită de pictură sau poezie, sau roman, sau chiar și, în anumite limite, de muzică: cel puțin de cea așa-numită descriptivă.

Interpretarea critică pe care arta o dă cu privire la natură (pentru noi aici: la peisaj), este uneori mărturie istorică; în aceste cazuri putem face apel la ea, legînd judecata noastră de eventualele sale calități estetice de judecat autonom. Și nu am putut să n-o facem, atunci cînd a fost necesar: recurgînd la texte poetice

fără îndoială minore, și uneori de o calitate mediocră (mai ales în secolele XVI și XVII) de fiecare dată cînd din acele texte putea să rezulte o interpretare critică a peisajului, sau o ulterioară documentare privind unele aspecte ale peisajului utilizabile cu folos în scopurile cercetării noastre. Ne dăm seama, la acest punct, că problema cu care trebuie să ne încheiem socotelile, deși în mod diferit de felul cum la timpul lor au înfruntat-o interlocutorii din *Banchetul religios* al lui Erasmus, este prin urmare cea a diferitei calificări estetice, respectiv a naturii și a artei; și a diferitului mod în care respectivele experiențe estetice ale naturii și ale artei sînt trăite de noi, pentru a fi apoi categorizate în judecată. Și în această problemă se rezumă acel sens final al cercetării noastre pe care încercăm aici să-l recapitulăm și să-l limpezim.

Nu s-a spus, la acest punct, că ceea ce nu ar învăța termenii tradiționali, *precritici*, ne îndeamnă de a-i defini, și unde, problema celor două tipuri de experiență și, ca urmare, a celor două calificări estetice, ale naturii, și ale artei, se pune celui care citește sau recitește pagina lui Erasmus, pe care l-am luat drept pretext. Dacă medităm asupra ei cu o anume lipsă de prejudecată, mergînd la exigența ingenuă a conștiinței comune de care este ea solicitată, acea manieră de a pune problema ne călăuzește spre constatarea că experiența artei este o experiență diferită calitativ de experiența naturii: pentru că din ea a pornit tot ceea ce pentru propria *utilitate* interesează viața de zi cu zi, tot ceea ce într-un mod sau altul poate folosi sau nimici viața de toate zilele. În cazul nostru, am văzut, experiența artei este experiența cîmpiilor care înverzesc continuu, a florilor care nu pălesc: flori însă, al căror parfum nu-l aspirăm, copaci care nu leagă rod; și pajiști ale căror ierburi le putem numai privi. Aparențe veșnice, dar numai aparențe: și care, de

aici nu satisfac nici o nevoie care nu este cea a contemplației, iar plăcerea ei stă pe un plan diferit față de viața trăită, și de aceea nu poate fi substituită satisfacerii nevoilor vitale; și ar fi prostesc s-o pretindem, așa cum este lipsit de sens să strigăm că în artă este înșelătorie pentru că nu ne dă ceea ce nu trebuie să cerem: să-i îmbrace pe cei ce nu au cu ce să-și acopere trupurile, să-i hrănească pe cei ce nu au nimic de mîncat.

Prin urmare Timotheus are dreptate atunci cînd vorbește de o deficiență a artei, în măsura în care este experiență a unor pure forme de contemplat în imagine, față de cea mai completă satisfacere pe care aceleași forme ni le oferă în experiența naturii: în care la bucuria *formei* se adaugă plăcerea realității materiale; la dezinteresata contemplare a culorii florilor, a înverzirii frunzișului și poienilor, se adaugă beneficiile de orice fel pe care acele flori, acele ierburi, roadele lor le aduc vitalității noastre, care cu aromele lor, cu sucurile lor, cu fructele lor sînt necesare pentru a fi consumate asimilîndu-le în sine, în respirație ca și în alimentație. Dar nu mai puțină dreptate are Eusebius, cînd amintește că arta nu neagă plăcerea realului ca atare, și nici măcar nu pretinde să-l înlocuiască: pentru că ea se întrece cu natura, îndoind bucuria noastră, întrucît la frumusețea naturii reale ea o adaugă pe aceea a imaginii care păstrează și transmite în ea însăși, făcînd-o în sine, într-un anume fel, nemuritoare, deoarece este transferată în altă materie, destinată să trăiască mult mai mult, adaugă frumoasa aparență a naturii; astfel că îndoita plăcere o primim de la natură și de la artă, atunci cînd nu este negată una pentru cealaltă.

În artă, de fapt, ne bucurăm nu de natură ci de simpla frumusețe prin care natura este frumoasă pentru contemplație, o frumusețe *abstractă* din orice material atractiv al naturii;

în timp ce în natură de aceeași frumusețe ne bucurăm într-un mod diferit decît în artă: într-o plăcere contemplativă care însoțește interesul pentru realitate, ca obiect de utilitară fructificare; și însoțind interesul pentru realitate, și-l asumă ca propriu obiect, astfel că îmbogățește actul trăirii de o bucurie care nu se consumă în simpla fructificare: „*Bis delectemur* . . .". Și este vorba acum pentru noi să limpezim îndoita plăcere pe care natura și arta ne-o dau împreună: în ceea ce și una și cealaltă au comun, și prin ceea ce arta și natura, constituindu-se ca două izvoare de bucurie bine diferențiate, nu se suprapun una alteia, ci îndoit ne înveselesc, făcîndu-ne să ne bucurăm de natură, în modurile specifice în care este pentru noi desfătătoare, și de arta, în măsura în care ne dă o bucurie deosebită, pe care natura nu o dă. În același fel, dealtminteri, niciodată nu va putea arta, ca atare, să fie bucurie, așa cum bucurie este natura: căreia îi sîntem datornici pentru o plăcere care nu este numai contemplație, deoarece, așa cum de mai multe ori ni s-a întîmplat să constatăm și cum vom vedea mai bine nu peste mult timp, se poate, cu o mai mare proprietate, defini o plăcere *în* contemplație. Dar a spune că plăcerea artei este plăcere *a* contemplației în timp ce plăcerea naturii este plăcere *în* contemplație, înseamnă să recunoaștem că artei îi lipsește plăcerea care în experiența naturii este plăcere conținută în contemplație, o plăcere care este ca atare, obiect de contemplație; recunoscînd, însă, că această contemplație a naturii, nu este ca atare contemplație, astfel absolutizată în sine pentru a constitui acea plăcere în sine și pentru sine, autofondată și autotelică, cum este plăcerea artei: în care contemplația se bucură de sine însăși, și nu de propriul a fi contemplație a unei plăceri — ba chiar, ca să precizăm mai bine, de propriul a fi contemplație ca plăcere, și nu *auto*-contemplație a

unei plăceri, cum este în experiența estetică a naturii: și siguri fiind, cînd spunem *natură* înțelegem, aici, *peisaj*. Artei, în sfîrșit, îi lipsește acel ceva prin care în natură plăcerea se autocontemplă; și naturii îi lipsește acel ceva prin care în artă contemplația este, ca atare, și pentru sine numai, o plăcere. De aici acel *bis delectemur* de care în dialogul lui Erasmus vorbea interlocutorul numit Eusebius: acel „bis delectemur" care ne-a adus la necesitatea de a limpezi teoretic acel *mai mult* al artei față de natură și acel *mai mult* al naturii față de artă.

Pentru a limpezi acest *mai mult* al naturii față de artă, și corelativul *mai mult* al artei față de natură, dacă privim lucrurile în profunzime, va fi însă necesar un mod de a transfera cercetarea de la cantitate la modul de a exista; deoarece ajunge un minim de reflecție ca să ne dăm seama că ceea ce la prima vedere pare un *mai mult* în arta căreia i-ar corespunde o deficiență a naturii (și invers) este, în substanță, un *altceva*, nu a fi *altceva* al plăcerii estetice pentru natură (plăcere, am spus, *în* contemplație) și al plăcerii artei, ca plăcere *a* contemplației. Trebuie așadar să ne dăm seama că natura, ca natură trăită (peisajul, adică, în care trăim și ne bucurăm de el estetic) se constituie pentru noi ca obiect de experiență estetică în măsura în care ne oferă o plăcere (sau o neplăcere) reală, care devine obiect de contemplație în actul însuși prin care îl încercăm: și nimic nu limpezește mai bine problema decît o pot face cele două determinări extreme ale *sublimului* și ale *grației*. Sublimul de fapt este o neplăcere a experienței trăite care place în măsura în care se autocontemplă: de aici definiția tradițională în secolul XVIII, și adoptată și de Kant) de *neplăcere plăcută*, la originile căreia stă, cum se știe, acel *pleasing horror* de care vorbise Berkeley în *Dialogurile lui Hylas și Philonous*. Și știm prea bine, nu numai o

dată meditația noastră vagabondă ne-a făcut să-i vedem exemplele, că unul dintre aspectele macroscopice ale crizei de astăzi a peisajului, este, întocmai, refuzul oricărei neplăceri, chiar dacă poate place în contemplație; refuz ca urmare a anticontemplativității de care este caracterizată în întregime civilizația modernă, pentru că anticontemplativitatea este intrinsecă conceptului însuși de *bunăstare:* care nu admite altă plăcere decît cea direct și vremelnic trăită în experiența cotidiană, o plăcere bazată pe ceea ce Kant precriticul numise sentiment al *materiei,* și nu al *formei:* plăcere mercantilă și de imediat consum. Și cum în experiența estetică a naturii, sentimentul sublimului este o neplăcere autocontemplată, ce place în măsura în care devine pentru noi obiect de contemplație în chiar momentul în care îl încercăm, tot astfel este grațioasă în experiența estetică a naturii, plăcerea, și ea autocontemplată, care ne dă o experiență plăcută în măsura în care se constituie în sine însăși, în chiar momentul în care o trăim, ca obiect de contemplație. Și ar fi zadarnic să întărim aici constatările, și ele făcute de mai multe ori, și documentate cu belșug de citate, privind pierderea, sau mai bine refuzul sentimentului estetic de *grație* (ca voluptate pe care o dă plăcerea în contemplația de sine, și de aceea la o anume detașare de fructificarea imediată), ca unul dintre factorii care concurează la criza de astăzi a peisajului; și legăturile acestei crize cu erotismul contemporan, în care refuzul grației face paradă de sine însuși pînă la afectarea cea mai retorică, sînt bine cunoscute, și nu numai o dată am avut prilejul să le amintim. Motivele, dealtminteri, sînt aceleași pentru care criza peisajului își are rădăcinile în refuzul sentimentului de sublim, *bunăstarea* fiind cea care dă nume civilizației timpului nostru, cînd se ia în considerație din punct de vedere filosofic nimic altceva decît absolutizarea purului și simplului *plăcut*, în materialitatea sa nudă nesupusă contemplației, recal-

citrantă la autocontemplare prin transferarea propriei bucurii interesate în plăcerea estetică și dezinteresată a grației. *Bunăstare,* este, în sfîrșit, plăcutul, în acea nemijlocire, în acea contingență, prin care, după Kant, ea se distingea de *frumos,* și nu avea în estetică drept de cetățenie; un *plăcut* idolatrizat dincolo de contemplație, și prin urmare exact contrariul a ceea ce în dialogul lui Erasmus era numit *voluptate onestă* căreia îi este consacrată grădina: acea *voluptas, sed honesta* pe care o putem noi accepta ca definiție a plăcerii naturii pentru cine o trăiește în peisaj, autocontemplînd propriul sentiment de plăcere — sau de neplăcere în cazul unui peisaj *sublim.* Și adjectivul *onestă,* trebuie să-l înțelegem în sensul a ceea ce pentru Kant era probabil *dezinteres* estetic: fără nici o intenție de a considera moral reprobabilă acea *voluptas* pură și simplă, plăcerea vitală în nemijlocirea ei, dincoace de autocontemplația care o duce pînă la bucuria estetică a cărei determinare categorială poate fi grația.

Exemplele extreme furnizate de două determinări ale *sublimului* și ale *grației,* în universalitatea lor față de natura ca peisaj, ne arată așadar în ce sens trebuie înțeleasă concepția bucuriei estetice a naturii ca bucurie a unei plăceri (care poate fi, în sublim, o neplăcere) ca plăcere contemplată, ba chiar autocontemplată. Plăcere care se contemplă pe sine, și astfel se ridică deasupra propriei finități, propriului a fi *consumabil,* în însuși actul prin care îl trăim: se asimilează, în sfîrșit, bucuriei artei, chiar păstrînd specificitatea propriului mod de a fi, a acelui *altceva* care o diferențiază de bucuria artei. Plăcerea estetică a naturii, acea plăcere de care ne bucurăm în peisaj, este o plăcere ce are în comun cu bucuria operelor de artă necondiționarea și universalitatea contemplației: în interiorul căreia, însă, păstrează prerogativa de a fi o plăcere *trăită, reală.* Plăcere a simplei vieți care, ca atare, în contemplația de sine, atinge bucuria estetică; în timp ce, cu cea a naturii, plăcerea artei are în comun acel a fi o plăcere pe care noi o trăim ca plăcere reală, dar reală a unei realități diferite față de cea prin care este reală plăcerea (estetică) a naturii: plăcerea artei fiind, nu o plăcere a vieții trăite care trece în contemplație (care o înalță pînă la propria necondiționare și universalitate), ci, dimpotrivă, plăcerea contemplației ca atare, care este trăită și umple cu sine viața, astfel că viața însăși, trăind-o, încearcă o bucurie care merge dincolo de limitele între care este prizonieră, limitele particularității finite, ale condiționării, ale mortalității; și se identifică pe sine ca viața contemplației, din care alungă reziduurile propriei finități particulare și condiționate.

Putem să identificăm la acest punct diferența între bucuria artei și acea plăcere estetică a naturii pe care o experimentăm atunci cînd, trăind un peisaj, și trăind din el, ne bucurăm de el; și vom spune că în această bucurie estetică a peisajului este plăcerea naturii, ca plăcere a simplului plăcut a ceea ce Kant numea, exact, *plăcutul („Das Angenehm"),* care devine frumos în măsura în care se autocontemplă, și prin urmare în contemplarea de sine devine dezinteresat, dobîndind astfel necondiționarea și universalitatea *frumosului* — acea necondiționare, acea universalitate pe care bucuria artei le aduce în viața de care este trăită cu aceeași intensitate cu care trăim plăcerea naturii. Astfel că, într-adevăr, în ultimă analiză, natura *pare artă* și arta *pare natură.* Natura pare artă în măsura în care ne provoacă o plăcere care, devenind obiect de autocontemplație, se identifică cu cea a artei, din care cîștigă pentru sine dezinteresul și necondiționata universalitate; arta pare natură, pentru că bucuria ei este o plăcere *în viață,* care autotrăindu-se (adică mijlocindu-se cu viața în aceeași manieră identică în care plăcerea naturii se mijlocește cu contemplație autocontemplîndu-se) constituie ea însăși o astfel de plăcere încît viața, bucurîndu-se de ea, se bucură de sine ca viață con-

templantă; și în această bucurie se absolutizează pe sine, în același mod în care se absolutizează, contemplîndu-se ca viață care trăiește ea însăși, în plăcerea estetică a naturii. Plăcerea estetică a naturii este așadar *plăcerea plăcutului* care în contemplația de sine ajunge la plăcerea frumosului, chiar rămînînd, în propria esență, plăcere trăită, sentiment, vom spune cu vorbele lui Kant, al materiei; o bucurie a vieții în măsura în care trăiește. Și putem de aceea s-o numim plăcere a vieții autocontemplatoare; cum putem numi plăcere a contemplației trăite plăcerea artei, *plăcerea frumosului* care, trăindu-se pe sine, devine bucurie a vieții în măsura în care trăiește: și astfel își apropie realitatea trăită a plăcutului, ducînd la propriul său nivel plăcutul ca atare. De aici îndoita desfătare ascunsă în replica dialogului lui Erasmus: desfătare a naturii, care se aseamănă artei, și desfătare a artei care se aseamănă naturii — care înseamnă în cele din urmă rezolvarea în diferite moduri a existenței (respectiv, a bucuriei estetice a naturii și a plăcerii artei) a ceea ce inițial ni se păruse o diferențiere cantitativă: adică diferențierea prin care în bucuria estetică a naturii postulam, cu erasmianul Timotheus, ceva în plus care nu în plăcerea artei, și în plăcerea artei îl recunoaștem, cu celălalt interlocutor, numit Eusebius, mai mult decît în plăcerea naturii.

O dată lămurit, prin urmare, că este vorba de o diferită manieră de a exista, vom putea mai bine să elucidăm sensul filosofic pe care îl are constituirea peisajului ca obiect estetic, și în experiența estetică a peisajului, în măsura în care este experiență în care ne bucurăm de natură ca artă, și dăm naturii bucuria artei, vom putea să identificăm locul acelei medieri între *frumos* și *plăcut* care, de la Kant, încoace, a fost unul din punctele cheie ale filosofiei estetice moderne. Și o noțiune a plăcutului estetic eliberat ne va ajuta atunci să mediem cele două categorii de *util* și de *frumos,* ieșind la

suprafața spumei polemice în care nu numai o dată am riscat să ne pierdem, atunci cînd nevoia de a apăra categoria estetică împotriva reducerilor utilitariste a putut să dea impresia unei întoarceri la bătrîna și ostenita de acum contrapoziție a utilitarismului și estetismului. Concilierea între *util* și *frumos,* relația în care aceste două categorii se confirmă rînd pe rînd, este, de altminteri, una din problemele lăsate nouă moștenire de Croce, care nu trebuie ignorată, ci recitită; și recitită, avînd în minte, în cazul nostru, pregnanta actualitate a lecției lui Ruskin, cu polemica sa implacabilă împotriva hegemoniei *utilului* în civilizația tehnologico-industrială: hegemonie ale cărei urmări, în care noi sîntem astăzi compromiși, Ruskin a fost, poate, cel dintîi care le-a întrezărit.

Nu putem, bineînțeles, să examinăm din nou aici și acum, complexa problemă a raporturilor între *frumos* și *plăcut* în estetica lui Kant: o problemă care, așa cum știm, de la Schiller începînd, se leagă strîns de absența, în gîndirea și în gustul lui Kant, *grației,* concepută ca determinare categorială. Nu desfășurăm aici o cercetare exegetică asupra lui Kant, ci încercăm să scoatem speculativ suma unei lungi și complexe cercetări despre peisaj în măsura în care este, în același timp, obiect al unei experiențe pe care acum o putem duce la plăcut, și totodată este subiect de judecată estetică adevărată și proprie: în această dublă apartenență la sfera *plăcutului* și a *frumosului* constituindu-se singur ca o problemă pentru filosofie. Și dacă ne găsim în acest moment în nevoia de a încheia socotelile, teoretic, și așadar și istoric, cu tematica frumosului și a plăcutului, este numai pentru că în constatarea faptului că experiența estetică a peisajului este astfel încît în ea sentimentul *frumosului* și cel al *plăcutului* sînt inscindabil solidare, se poate identifica unul din rezultatele definitive ale cercetării noastre, condusă și în ea într-o constantă unitate de reflecție teoretică și reconstruire istorică a pro-

blemelor — și nu fără acea pasionantă, și poate pătimașă, participare pe care omul filosofînd o pune în gîndirea lui privitoare la teme trăite de el existențial, și resimțite ca autentice drame personale.

Era așadar inevitabilă, după ce am constatat solidaritatea *frumosului* și *plăcutului* în experiența estetică a peisajului, o trimitere retrospectivă la dificultățile intrinseci, ale concepției lui Kant: între cei dintîi care și-au dat seama de aceste dificultăți a fost Herder, cu acel dialog *Despre plăcut și frumos* care deschide opera intitulată *Kalligone:* unde el își propunea, în primăvara lui 1800, de a adînci polemic rezultatele din *Critica puterii de Judecată,* în același mod în care, cu cîțiva ani înainte, la *Critica Rațiunii Pure* adăugase polemic (dar nu fără acel respect și acea gratitudine din care-și face o profesiune de credință și în prefața la *Kalligone*) o *Metacritică a rațiunii goale.* Și fără a ne îngădui o reexaminare a raportului filosofic Herder-Kant, așa cum se pune, în estetică, după *Kalligone,* putem prelua de la Herder, și să ni le însușim, definițiile de *plăcut* și *neplăcut,* deoarece corespund perfect la ceea ce intenționăm să spunem atunci cînd vorbim de un *plăcut* care în experiența estetică a peisajului este întru totul solidar cu sentimentul de care, în pura contemplație, sîntem induși să judecăm acel peisaj ca frumos.

Plăcut, scria de fapt Herder, este „ceea ce intensifică existența noastră, o face liberă, o înveselește"[4]; și chiar aceasta am constatat-o de repetate ori în peisaj; că în el existența noastră se simte liberă, și liberă și intensificată în sine. În timp ce lipsa peisajului, industrializarea totală și totala urbanizare, este astfel, încît, la ea fiecare din noi poate referi definiția herderiană de *neplăcut:* ceea ce „amărăște existența mea, o oprimă, o distruge"[5].

Există apoi, în aceeași pagină a lui Herder, considerații pe care noi le putem referi imediat la sentimentul special cu care ne bucurăm de

peisaj, ca natură utilă vieții, și ai cărei beneficiari ne simțim fizic. Mă refer la considerația că neplăcutul este legat de interesul fiecăruia din noi deoarece „privește acel al meu *Esse e bene esse* [în latină în text], fără de care existența în sine ar fi un chin"[6]; în timp ce „nu numai tot ce place înveselește, dar ceea ce este plăcut în sensul profund al cuvîntului intensifică, reînvigorează, reînvie existența mea: profund plăcut este sentimentul existenței mele înseși trăite"[7].

Că afirmații de acest gen ar putea fi interpretate ca premise și anticipări față de teoria lui Cernîșevski, cum a făcut de curînd editorul german al operei *Kalligone,* este un lucru care nu poate surprinde, cînd ai prezentă în minte cerința legitimă cu care aveau să fie motivate pozițiile estetice ale lui Cernîșevski: cerința de a sancționa într-un mod peremptoriu acea noțiune de *plăcut* despre care vorbise Herder în primele pagini din *Kalligone;* adică, de a restitui plăcutului acea cetățenie filosofică ce îi fusese sustrasă de Kant. Era însă vorba nu de a nega arta, sau de a o reduce la o iluzie, cum este peremptoriu locul comun al răspîndirii de astăzi a neo-cernîșevskianismului prevestind *moartea* artei, ci de a-și da seama, așa cum am observat de mai multe ori, că locul în care *plăcutului* îi putem și trebuie să-i recunoaștem cetățenia estetică *optimo jure* nu este arta, ci natura, în măsura în care este obiect de fructificare vitală și contemplație estetică în același timp: adică peisajul, despre care știm în sfîrșit că este natura însăși, în măsura în care ne bucurăm de ea *material* ca natură, dar ne bucurăm de ea în același timp, ca și cum ar fi certă — chiar și atunci cînd nu e în nici un fel rezultatul unor operațiuni artistice umane: fie ele implicite, inerente altor activități, sau cele care se autofinalizează în grădinărit.

A reabilita *plăcutul* înseamnă prin urmare, la acest punct, a-l așeza la locul cuvenit, ca

sentiment al naturii trăite ca peisaj: natură în care sîntem și din care trăim (și de aceea o simțim ca *plăcută*), dar, cum s-a spus de mai multe ori, contemplînd-o în actul însuși în care existența noastră este o existență în natură, care cu nemijlocita, vitala plăcere, trăiește din natură trăind natura. Plăcutul, așadar, sentiment al naturii ca sentiment al *materiei,* în ceea ce diferențiază natura de artă. De aceea, sentimentul *materiei* nu trebuie să-l cerem artei, sau ipoteticei și nu știm cît de doritei anti-arte, în numele căreia astăzi nu puțini artiști și teoreticieni ar vrea să se proclame necrofori ai artei, ci trebuie să-l cerem naturii. Și că sentimentul peisajului ar trebui să fie plăcutul (sau sentimentul materiei) întreaga filosofie europeană, de după Kant, și-a dat seama: deducînd de aici însă un refuz de a legitima estetic peisajul, socotind că simțirea noastră nu ar putea merge, în peisaj, dincolo de plăcut: adică, lăsînd deschisă problema cu care am fost siliți în zilele noastre să ne expunem, sub imboldul urgențelor nu numai teoretice: problema, întocmai, a unei legitimări estetice a peisajului; o problemă care, odată pusă, nu putea să nu ducă la conștiința, dorința de a reabilita plăcutul ca sentiment cu care trăim peisajul, din peisaj făcînd parte, în însuși actul în care contemplăm și judecăm estetic.

Pînă una alta, de fapt, peisajul poate fi acreditat prin estetică, în măsura în care plăcutul pe care îl experimentăm în el este supus unui examen din punct de vedere speculativ, chiar în scopul de a confirma o eventuală non aleatorietate a sa, chiar fiind siguri că sentimentul plăcutului este prea legat de nemijlocirea experienței trăite pentru a ne îndreptăți să-l ridicăm la rangul de determinant categorial, ca grația și sublimul. Și este o datorie să recunoaștem că între filosofii care în ultimii ani și-au pus probleme de care în acest moment sîntem obligați să ne ocupăm, în estetica sa sistematică, mai direct și explicit Lukács a în-

fruntat, și într-o manieră destul de confuză, problema pe care plăcutul ca atare o pune esteticii: nu fără a lega, cum am avut posibilitatea să constatăm înainte, tratarea plăcutului cu tratarea naturii.

Putem aminti aici că, după Lukács, emoțiile legate de experiența naturii, asemenea „tuturor reacțiilor imediate la realitatea obiectivă care sînt direct raportate la om, care oferă un stimul vital [...]. prind omul în întregime din viața cotidiană în totalitatea sa fizică psihică și în individualitatea sa personală": și totuși „nu ne putem îndoi că în marea lor majoritate sînt structural analoge manifestărilor vitale pe care... [...] ... le-am atribuit sferei plăcutului"[8]. Și aici ne interesează în mod special faptul că de mai multe ori Lukács indică peisajul drept loc în care natura este experimentată ca *element al vieții;* nu fără a face referiri, și nu numai una, firește critice, după perspectiva proprie lui Lukács, la concepțiile lui Nicolaj Hartmann, dintre care, nu este nevoie s-o spunem, nota cea mai interesantă pentru noi o poate da chiar aceea cenzurată mai sever de Lukács, nu fără motive întemeiate, din punctul său de vedere: *enigma metafizică,* cum o numește el, a unui „raport direct în experiența peisajului între individ și natură în sine"[9].

Dar aici nu încercăm un studiu comparativ între estetica lui Lukács și cea a lui Hartmann, nici măcar relativ la o problemă particulară, cum este cea a plăcutului și a raporturilor sale cu frumosul, fundamentală pentru o categorizare privind peisajul și instituind un raport autentic al omului cu peisajul — sau mai bine: a omului cu natura, în peisaj. Referirile critice, pentru această parte, la estetica lui Nicolaj Hartmann sînt pentru noi instructive deoarece dovedesc cu cîtă autoritate iese din rînd, în filosofia contemporană, în ciuda oricărei nepotriviri și a contrastului de direcții, cerința pe care aici încercăm s-o aducem la lumină: cerința, spunem, care ne-a obligat să

examinăm experiența peisajului ca experiență în care este totdeauna fundamentală problema unei promovări a plăcutului în frumos, care să transfere simpla plăcere vitală în adevărată și proprie bucurie estetică. Este o problemă cu privire la care nu numai odată am avut ocazia să recapitulăm critic modul cum era teoretizată în estetica lui Hartmann, *sentimentul vital* hartmannian altceva nefiind decît *plăcutul:* teorie ale cărei incunabule le-am găsit în Kant, și în Herder polemizînd, în estetică, cu Kant. Cu privire la acest sentiment al plăcutului notăm acum problematica teoretizare făcută de Lukács: căruia trebuie să-i recunoaștem actul de a fi confirmat, chiar cu multe rezerve, o legătură între *sfera esteticului și cea a plăcutului.* Două sfere, cea a esteticului și cea a plăcutului, care sînt separate, după Lukàcs, de un *abis de netrecut,* dar, cu toate astea, sînt și „indisolubil legate între ele"[10].

Plăcutul, de fapt, în teoretizarea lukacsiană, rămîne *una din bazele vitale ale esteticului:* pentru că „dacă oamenii n-ar fi făcuți în așa fel încît plăcutul să fie o componentă vitală și socială importantă, ba chiar indispensabilă vieții lor, poate nu s-ar fi născut niciodată o artă", fiind „un factor decisiv în geneza oricărei arte obiceiul de a reacționa pozitiv sau negativ, în cadrul plăcutului, la fenomene determinante ale vieții"; deși același Lukàcs adaugă apoi numaidecît că nici măcar nu s-ar fi născut o artă „dacă viața interioară a oamenilor, reacțiilor lor la ambient, la raporturile cu alți oameni etc. ar fi fost în așa fel încît această masă de experiență ar rămîne obiectiv închisă între polii plăcutului-neplăcutului"[11]. Ne va fi de ajuns, la acest punct, să fi constatat încă o dată, într-un loc propriu-zis teoretic, felul cum Lukàcs nu socotește posibil să ignore legătura care, în ciuda *saltului calitativ* de la plăcut la artă subzistă în orice caz între sfera plăcutului și cea a esteticului; și că această legătură rezultă în orice caz evidentă de fiecare dată cînd se

înfruntă problema așa numitei *frumuseți naturale.* Dacă pe urmă la această constatare adăugăm lectura altor afirmații ale lui Lukàcs, putem avea măsura exactă de cît de urgentă și decisivă era și pentru el problema plăcutului ca sentiment al peisajului și al naturii; întrucît Lukàcs este atent, totdeauna în interiorul perspectivei sale teoretice, și la *interrelațiile reale* ale plăcutului și ale *utilului:* observînd că „lîngă util, fără îndoială, plăcutul este acel raport cu lumea externă care contribuie mai mult la trezirea și perfecționarea capacităților vitale ale omului, tendințele sale de a se conserva și a se dezvolta"[12]. Și nu putem, citind această afirmație a lui Lukàcs, să nu amintim că am avut de mai multe ori ocazia să constatăm, sprijinindu-ne pe mărturii de orice gen, ale filosofilor, poeților și călătorilor, și în orice caz dînd ascultare oamenilor de știință, în limitele în care vorbirea lor putea fi inteligibilă pentru noi: bucuria estetică a peisajului ca autocontemplare a plăcerii pe care o încercăm tocmai prin ceea ce peisajului, naturii pe care o trăim ca peisaj, merită recunoașterea unei utilități, care este trăită și de care ne bucurăm în sentimentul plăcutului. Este *trezirea,* întocmai, și *perfecționarea capacităților* noastre *vitale,* a tendințelor noastre de *a ne conserva* și *de a ne dezvolta;* și chiar și acel soi de inventar exemplificativ pe care Lukàcs la un anumit punct îl redactează, enumerînd cîteva dintre *importantele și fecundele interrelații* care pleacă de la utilitate și suscită experiențe plăcute[13], ar merita să-și îndrepte către el atenția cine are dorința să studieze în profunzime această tematică a plăcutului și a utilului; și nu trebuie să uităm că, începînd tratarea dedicată *problemelor frumuseții naturale,* Lukàcs afirma, cum am văzut la timpul său, că plăcutul este o forță universală care stimulează viața, și este indisolubil legată de cea pe care el o numește *personalitatea individuală a omului în întregime.*

Putem acum să ne luăm rămas bun, în acest loc, de la Lukàcs, a cărui estetică ne-a ajutat, citind-o cu atenția critică pe drept meritată, să punem parțial în discuție problema utilului ca o categorie de sigură pertinență în natură, în peisaj. Utilitatea acelei naturi, a acelui peisaj a cărui esteticitate avînd cu utilul o legătură foarte specială am confirmat-o printre altele, în sensul că aici sentimentul *plăcutului* (care este apoi sentimentul vital, despre care la rîndul său vorbise Nicolaj Hartmann) este sentimentul utilului care devine obiect de autocontemplație, constituindu-se astfel în reprezentarea sa, și ca atare, promovîndu-se el însuși, și natura, al cărei sentiment, în peisaj, este, în subiect de judecată estetică adevărată și proprie. În sentimentul plăcutului, odată ce-l eliberăm de excluderea kantiană, urmînd critic indicațiile pe care Herder cel dintîi ni le-a furnizat, vom putea așadar să confirmăm o meditație a utilului și a categoriei estetice Meditație între două direcții: a utilului care contemplîndu-se ca plăcut se mediază în frumos; și a frumosului care, trăit ca util, arată cît sînt de false ipotezele privind presupusa sa inutilitate. Acea presupusă *inutilitate*, care în acești ultimi doi sau trei ani a făcut să se reverse rîuri de mai mult sau mai puțin terorizantă cerneală împotriva celui ce încerca să găsească *utilitatea* artei și a poeziei și a literaturii *în afara și împotriva* categoriei pertinente pentru ele: categoria estetică de care trebuiau în schimb să se întrebe în ce sens s-ar putea mijloci cu utilul fără să moară ea însăși, și fără să nege în sine utilul cu care ar fi trebuit să se medieze.

Vom putea atunci să facem tot soiul de ipoteze privind o diferență fundamentală între esteticitatea naturii și esteticitatea artei, ca diferență între două moduri în care utilul și frumosul se mediază între ele în *plăcut*. În acel plăcut tocmai, pe care niciodată nu-l putem separa, fiind plăcere a vieții care se bucură de

sine, de experiența artei; deși nu arta ca atare este subiectul sentimentului plăcutului, ci bucuria estetică a operelor de artă în viziune, în lectură, în audiere. Dar bucuria operelor de artă este judecata estetică, a cărei categorie este frumosul: judecata estetică, prin urmare, fiind trăită, devine, ca act de viață, obiect al unui sentiment care este cel al plăcutului, și ca atare rezultă util vieții care în plăcut se intensifică pe sine, și se bucură de sine autodifuzîndu-se — astfel că această intensă plăcere pe care, trăind judecata estetică a artei, viața o încearcă în sine ca viață trăită, face utilă vieții ca atare și experiența (uneori, obositoare și chinuitoare în împlinirea ei) lecturii, audierii, vederii operei de artă: care ar fi experiența absolut inutilă, dacă am limita utilul la a-l concepe ca refractar la orice mediere în sine și cu sine.

Medierea frumosului în util are loc în experiența artei, ca mediere în plăcut pe măsură ce își asumă ca obiect al propriei simțiri categoria estetică drept element de referință al operei de artă din care facem o experiență care este totodată judecată categorizantă. În timp ce în experiența naturii, care culminează cu bucuria peisajului, medierea are loc în direcție inversă, ca mediere a utilului în frumos: utilul fiind aici simțit ca plăcut, cel ce devine obiect de categorizantă judecată estetică, chiar în momentul cînd îl trăim ca util și ca atare scoatem din el un beneficiu pentru viață. Încă o dată, și într-un sens tot mai angajant, arta care *pare natură* și natura care *pare artă*.

Artă utilă ca natură, pe măsură ce dezinteresata sa bucurie, cînd o trăim, ca experiență plăcută (care este cu totul altceva decît experiența *plăcutului*), în sentimentul acestei plăceri se mediază cu viața care are interes în toate experiențele plăcute, pe măsură ce este intensificată și difuzată pînă la bucuria de sine. Natură dezinteresată ca arta: deoarece interesul pe care noi îl avem pentru utilitatea ei

în ce ne privește, ne face să simțim o plăcere atît de intensă și profundă, încît se transformă în obiect al unei autocontemplații care este totodată contemplație a naturii, pe care această plăcere ne-o aduce în peisaj, ca obiect al unei bucurii depășind utilitatea ce o putem scoate din ea. Promovare, așadar, de la natura însăși, care este pentru noi utilă, la obiect de categorizare estetică, dezinteresată nici mai mult nici mai puțin decît este dezinteresată contemplația artei. „*Bis delectemur* . . .", repetăm încă o dată împreună cu Erasmus. Dar la acest punct ne dăm seama că utilul simțit ca plăcut, se identifică sentimentului pe care-l are viața cu privire la ea însăși; și în mediera sa cu categoria estetică se dezvăluie ca ceva mai mult și ca ceva mai puțin decît o categorie, chiar într-un sens care ne amintește de ceea ce scria Herder, într-un alt pasaj al primului dialog din *Kalligone* pe care ar fi bine să-l citățm aici, deoarece putem trage din el un folos destul de mare. „Ar putea exista pentru plăcere și durere un alt și mai profund temei decît senzația *existenței mele* în ea însăși? Ceea ce neliniștește sentimentul *existenței* mele, care îl irită și îi este ostil, este neplăcut; cel care, dimpotrivă, îl păstrează, îl promovează, îl difuzează, în sfîrșit, îl *armonizează* cu el, toate aceste simțuri ale mele îl primește cu plăcere, îl asimilează, îl găsește plăcut, chiar dacă un intelect judecînd astfel nu îl definește ca atare. Noi, care cunoaștem limitele intelectului nostru, cum vom putea vreodată să întemeiem senzația cea mai reală a existenței noastre pe o operațiune a intelectului? de parcă maniera în care universul lovește sensibil sensibilitatea noastră, și, chiar, în fond, existența noastră, ar fi singurul element logic, și nimic mai mult"[14].

Sînt cuvintele lui Herder: și nu vom mai insista pe urmă asupra intonației lor polemice antikantiene; așa cum nu îi vom examina aici justificarea și limitele, înlăuntrul contextua-

lității lor istorice. În ce măsură apoi, în ce privește interesul pe care pozițiile enunțate aici de Herder, pot fi socotite ca anticipatoare estetice a tuturor revendicărilor unui primat al *existenței* asupra gîndirii categorizante, pînă la existențialism, și la Marcuse, aici este posibil numai să semnalăm. Ceea ce ne preocupă pe noi să subliniem este însă viguroasa accentuare care este dată, în cuvintele lui Herder, non identificabilității plăcutului într-o categorie; cu atît mai puțin difuzarea sentimentului plăcutului ca sentiment inerent existenței ca anterior (sau posterior) judecății: cu tot interesul pe care aserțiuni de acest gen le pot avea pentru cine nu intenționează să încheie cu o negare a judecății și a categoriilor sale, ci își propune să recupereze calea prin care experiența trăită trece în categorii fără a se nega, și judecata categorizantă se întoarce la rîndul său la experiența trăită, ca fundament al acestuia și garanția lui. Și este o obligație să amintim că referitor la aceste probleme, cel ce scrie, a început să capete conștiință ascultînd lecțiile romane ale lui Carabellese: în care era constant sensul limitelor între care se închide *concepția judecativă a existenței;* cu trimiterea la un orizont ontologic din care categoriile iau naștere pentru a se reîntoarce în el. Față de problema care ne preocupă în acest moment, plăcutul ca mediator al *utilului* și al *frumosului,* putem folosi afirmația herderiană a unei non-categorialități a *plăcutului,* pentru a recunoaște această non-categorialitate, nu în sensul pe care Herder îl înțelegea, împotriva lui Kant, a unei anti-categorialități fundamentale a esteticii, ci ca recunoaștere a plăcutului, acest sentiment pe care viața îl are despre sine însăși, ca pre-categorie și post-categorie. Ca presupunerea existențială, spunem noi, a gîndirii categorizante; și, totodată, ca reîntoarcerea la existența gîndirii și a judecății cu categoriile sale: într-un ciclu care, plecînd de la o nemijlocire a existenței *înaintea* judecății face

să ia naștere judecata în care existența se maturizează în sine însăși pentru a se întoarce la sine, ca existență *după judecată:* existență consolidată, garantată, infinitizată de judecată și de universalele categorii ale acesteia.

Vorbim de estetică, este bine s-o amintim, și prin urmare problema se pune în termenii care pot privi o eventuală pre-categorialitate și post-categorialitate a experienței estetice: în care funcția plăcutului ar fi cea de a media utilul, constituindu-l, în contemplația de sine, ca un subiect al categorizării estetice; și de a media, așa cum am construit noi ipoteze, categoria de judecată estetică, ca obiect ea însăși, în existența vie, a unui sentiment de plăcere în care *frumusețea,* și judecățile în care este prezentă, le simțim ca utile, ba chiar necesare vieții ca atare. Și va fi de ajuns să avem un minim de informație privitor la tribulațiile gîndirii moderne, în Italia și în afara ei, pentru a ne da seama că ipoteze de acest gen nu pretind să fie altceva decît sugestii pentru o cercetare filosofică în sens strict.

Ar trebui atunci să medităm, cum s-a mai spus de mai multe ori, la unele pagini strălucitoare ale lui Croce din ultimii săi ani: cele în care ne puteam simți îndreptățiți să citim o transpoziție a *utilului* din categoriile acelui mai mult sau mai puțin întreg care, față de categorii, este vitalitatea; și cine ar avea fie și o episodică obișnuință cu studiile recente despre Croce, știe cît de chinuitor este, pentru interpreți, acest aspect al gîndirii crociene Dar, fără a nega categoria estetică, cum se obișnuiește astăzi, cu aroganță, să se facă, ar trebui să regîndim critic (și am mai avut ocazia să semnalăm acest lucru) întreaga tematică a experienței *anterelaționare* („Voprädikative Erfahrung"), așa cum s-a impus plecînd de la publicarea (1898) îndrăznețului text al lui Edmund Husserl, *Erfahrung und Urteil (Experiență și judecată):* a cărei temă este, tocmai, studiul originii („Ursprung") judecății relațio-

nale, plecînd de la legătura foarte strictă în care activitatea judecătoare o are cu „Lebenserfahrung", *experiența vie* ... Dar este vorba de subiecte pentru tratarea cărora, într-un caz riguros speculativ, o cercetare ca cea pe care am efectuat-o, poate avea valoare de simplu preludiu; cu toate că este necesar de a le avea tot timpul prezente în minte, atunci cînd, așa cum se întîmplă totdeauna în estetică, și mai ales într-un studiu estetic cum este acesta despre peisaj, cele mai spinoase probleme ale purei filosofii se împletesc strîns, într-o tramă felurit colorată și cu desen complicat, cu istoria culturii, cu variațiile gustului, și pînă și cu unele scadențe imposibil de amînat ale situației în care omul, filosofînd, se găsește implicat în întreaga indisolubilă unitate a existenței sale, în același timp, un *gînditor-care-grăiește* (folosesc aici, în mod hotărît, expresii pe care le-am auzit în anii noviciatului meu filosofic la școala lui Carabellese) și un *trăitor-care-gîndește.* Astfel că *gînditorul* ca atare este constrîns să-și asume ca gînditor pasiunile *trăitorului* și să facă din ele nu numai conținut, ci rațiune a propriei gîndiri; care așadar, dacă nu vrea să se lipsească de obligațiile propriei ființe gînditoare, îi revine obligația de a aduce în propria pasiune, uneori întinsă pînă la spasm, luciditatea înseninătoare a unei gîndiri pe care, cu fidelitate față de sine, să caute, dacă reușește și pînă ce reușește, să pună ordine acolo unde domnește confuzia; și să liniștească orice acces de mînie în seninătatea înțelegerii.

Care, și cît de încinsă fervoare ar putea, sau *ar trebui,* să aprindă condiția prezentă a lumii amenințînd o criză preagonică a naturii, și, cu natura, a peisajului, în estetica conformistă, care ar filosofa cu privire la peisaj (și nu din capriciu, ci dintr-o necesitate intimă, imperioasă) fiind un *trăitor care gîndește* în acești ani, este un lucru asupra căruia nu este nevoie să ne întoarcem, întrucît studiul nostru s-a încălzit atît de des, referitor la această

problemă, și se află la o atît de înaltă temperatură, încît este o datorie de bună credință, ajunși, așa cum sîntem, la sfîrșit, să ne cerem pentru asta scuze cititorilor, puțini sau mulți, care au avut bunăvoința și răbdarea să mă urmărească pînă aici. Sensul fundamental al întregii noastre cercetări, cel în care pasiunile trăitorului și rațiunea gînditorului nu se combat, ci se susțin rînd pe rînd, se înalță astfel din bilanțul concluziv, prin care am încercat să dezvăluim trama speculativă a cercetării noastre. Și putem furniza acum pasiunii coroborantul și liniștitorul aport al rațiunii: că în peisaj ne face să recunoaștem un loc de electie a experienței estetice și a judecății estetice în indisolubila lor unitate. Peisajul, în ceea ce am numit existență-ca-spațiu-mai-mult-ca spațiu, imagine spațială finită a infinitei temporalități; peisajul, în care utilul, cum am văzut, se mediază în plăcut cu esteticul, și viața se difuzează și se înveselește, pe măsură ce, ca viața trăită *înainte de judecată*, devine viață care *trăiește* judecata, ducîndu-se pe sine *dincolo de judecată* ca simplă funcție mintală. Dar fără a nega judecata și categoriile sale; și dimpotrivă, recunoscînd categoriile judecății ca principii fundamentînd viața pe măsură ce se întoarce la existență, și nu numai elemente de referință intelectualiste, cum le socotea Herder, cînd, în *Kalligone*, le respingea pe drept.

Categoriile, principii fundamentînd viața: care însă, ca viață anterioară judecății, în cazul cînd se înalță pe sine pînă la judecată și la categorizările sale (în care devin explicite principiile transcendentale implicite vieții trăite), ar fi disponibilă pentru negarea judecății; disponibilă pentru acea existență fără *judecată* care în vorbirea de toate zilele echivalează cu a fi *fără rațiune;* ba chiar: a fi *împotriva rațiunii*. Și, astăzi în lumea în care trăim și filosofăm, *viață împotriva rațiunii* există cel puțin tot atît cît există *rațiune contra vieții*. Dar cu privire la peisaj, ca loc în care viața se mediază cu categoriile estetice, știm că este *natură care pare artă;* și, ca atare, își are propriul corelativ în *arta care pare natură:* loc ideal, în care judecata se mediază cu viața, și din judecată *gîndind viața* devine judecată trăită, *judecată a vieții,* care este și judecată *în* viață. Nici o mirare, atunci, dacă în centrul cercetării noastre, și în punctul ei culminant, stă, așa cum am văzut, grădina: care este, totodată, peisaj *(natură care pare artă,* experiență ca judecată, viață care rationează) și operă de artă: *artă care pare natură,* judecată ca experiență, rațiune care trăiește. Grădina: această realitate estetică în care convergența, solidaritatea și complementaritatea de artă și natură, prin urmare de viață trăită și de judecată, de Vitalitate și Rationalitate este totală, paradigmatică, oriunde am așeza-o ca să o vedem. Și dacă uneori despre grădină ca peisaj și despre peisaj în măsura în care este asimilabil grădinii am vorbit ca despre paradisul pierdut, trebuie să amintim totuși că a fi siliți să căpătăm conștiința unui bun pe care l-am pierdut, sau sîntem pe cale să-l pierdem, este un prim pas pe drumul recuceririi. Altceva nu poate face estetica, fiind filosofie, decît să ne ajute să căpătăm teoretic conștiința a ce anume este obiectul asupra căruia filosofează ea; în cazul nostru peisajul; și a valorii pe care ea, filosofînd, o teoretizează ca valoare a obiectului căruia i-a închinat propriile meditații și propriile cercetări. Și cu privire la valoarea peisajului, valoare, spun, filosofică, în sensul unei filosofii în care viața devine conștientă de propria-i existență, nu cred că ne-ar mai rămîne altceva de spus la acest punct.

NOTE

1. *Convivium religiosum,* în: *Desiderii Erasmi Opera,* I, ed. cit., co. 174.

2. „*Postremo non semper viert hortus, non semper vivunt Flosculi. Hic Ortus etiam media bruma viret et ablanditur*", *ibidem*.
3. *TIMOTHEUS: At non spirat; EUSEBIUS: Sed rursum non eget cultura; TIMOTHEUS: Tantum pascit eculos; EUSEBIUS: Verum; sed hoc perpetuo facit (ibidem).* În replicile următoare, care pe noi aici nu ne interesează direct, este limpezită limita acestei perpetuări a picturii, pe care Erasmus-Eusebius o înțelege ca independentă imaginii, destinată și ea să îmbătrînească și să dispară, față de condițiile prin care realitatea reprezentată în ea este efemeră.
4. JOHN GOTTFRIED HERDER, *Kalligone*, Herausegegeben von Heinz Begenau, Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar, 1955, p. 4.
5. *Idem*, p. 5.
6. *Ibidem*.
7. *Idem*, p. 6. Și să amintim *mulțumirea de a exista*, de care cu cîțiva ani înainte vorbise De Giorgi-Bertola, în paginile sale renane.
8. G. LUKÁCS, *Estetica*, tr. cit., vol. II, p. 1423; text: ed. cit., vol. III, p. 671.
9. *Idem*, p. 1378; text: ed. cit., p. 618.
10. *Idem*, p. 1324; text: ed. cit., p. 560.
11. *Idem*, p. 1320; text: p. 556.
12. *Idem*, p. 1329; text: p. 558.
13. *Idem*, p. 1299; text: ed. cit., p. 534.
14. J. G. HERDER, *Kalligone*, ed. cit., p. 6.

TIMP, NATURĂ ȘI PEISAJ ÎN GÎNDIREA ESTETICĂ A LUI ROSARIO ASSUNTO

Selecția esteticii, monopol al gîndirii lui Assunto, nu a fost la început exclusivă. Mai ales deceniul de după război, atît de agitat și bogat în proiecte, a însemnat cu adevărat, pentru Assunto, ca și pentru mare parte dintre intelectualii italieni al căror debut public a coincis cu ideea de „civilizație a literelor" aproape hegemonică în aristocraticul „hortus" între '30 și '43, perioadă de experiențe culturale extinse și uneori neliniștitoare, puse în mișcare și orientate de o prezență activă la dezbateri literare, dar și de participare la discuții sociale și politice atît de înflăcărate în țară, deschise acum către dialectica democrației. Filosofic apărat astfel de practicile dogmatice ca și de aventurile nihiliste, grație solidei și niciodată respinsei formații la școala antologismului critic a lui Pantaleo Carabellese, nici măcar în anii puternicei dominații a poeticii neorealiste, nu s-a depărtat de convingerea originară a autonomiei artei, pe care încercările tinerești asupra problemelor literare, stimulîndu-i și echilibrîndu-i gustul, au contribuit la întărirea convingerii, care, în orice caz, era supusă totodată unor clipe de verificări adînc meditative. Din '55 — aproape — pentru vreo doisprezece ani în care cercetarea sa nu a avut niciodată intervaluri deviate și noul impuls al unei asemenea concepții se conexează printr-o legătură ce ține de reflecții

sugerate — și într-un anume fel aproape impuse de tendințele și crizele artei contemporane. Assunto, a cărui atitudine de retrăire a frumuseții într-o ordine de înțelegere teoretică, se găsea tot mai mult orientat către artele figurative, caracterizate în acel „prezent" de practicile experimentale uneori arzător extremiste, nu ezita să ia poziție față de ele și față de implicațiile, directe și indirecte, ale poziției lor în concepția generală a realității. Răspunsul său și disponibilitatea sa nu ocoleau, mai întîi, deși niciodată nu se confundau, venirea în contact cu motivațiile care supraalimentau cu obscure și batjocoritoare intenții noile tendințe, astfel încît programul „operativ" instituțional oblitera ideea de artă, și stingea astfel credința și însăși semnificația acelui „a vrea să faci artă".

În acest cîmp de interese și în acest nod de neliniști sînt incluse așadar, ba chiar predomină firesc, problemele suscitate de neoavangardă și, în particular, problemele design-ului devenite urgente în Italia prin tîrzia, dar prin asta mai rapida și tumultuoasa, adecvare la genul de viață dusă de pătrunzătoarea „civilizație industrială". Dacă există o notă potrivită pentru a contradistinge personalitatea lui Assunto este aceea că prompta sensibilitate a gustului generează simultan în el nevoia de „confruntare" teoretică, dragostea de discuție pînă la revendicare aproape schlegeliană a paradoxului. Chiar în această fază de maximă apropiere de ideologiile artistice contemporane nu lipsite de convingerea autonomiei artei. Și nu este vorba de rămășițe inerte ale unei concepții argumentate de alții cu o autoritate puternică, ci despre fundamentarea unui domeniu categorial — care să facă motiv din experiența internă, sau să-l inventeze contemplîndu-l, mișcați de un *Erlebnis* autentic simțit.

Revendicarea neoromantică a gîndirii poetice, propusă de Assunto, îi călăuzește încă din acești ani, primii pași. În fapt, ea este

cea care purifică fervoarea cu care atunci Assunto privea către avangardă ca orice cunoscută iconoclastică. Respectul față de forme și intenții ale artei unei epoci și, totodată, față de manifestările sincrone de ruptură medicală de tradiții constituie, așadar, chiar în această perioadă, semnul unei continuități de fapt, conștient revendicate. Această atitudine este de ajuns pentru a trasa o distincție clară între Assunto și teoreticienii distrugerii trecutului, înfăptuită prin aplicarea legilor consumului la obiectele artistice și la produsele de design. Nu avem intenția, prin artă, să negăm faptul că cerința de cunoaștere și impulsul de asimilare adresate lumii contemporane ar fi găsit în el pînă în acel moment un spațiu prevalent. Chiar și referirile la „antic" (sau la ceea ce timpul nostru cere sau a vrut să lipsească de prezență) — esențiale, între ele, cele kantiene, consolidate de ontologismul critic și tot mai divers recurente în paginile înțesate de legături cu imediatul — apăreau absorbite de o dispoziție către nou. Fără însă a luneca în „cotidian", aceasta se rezolva de cele mai multe ori într-o manifestație motivată de consens cu unele linii directoare ale poeticelor contemporane, interpretate prin conceptul extensiv de „integrare estetică". Căutarea justificării și urmăririi unui prezent fie el *și* „empiric", adică a unui prezent care nu totdeauna și nici în mod necesar se identifică celui devenit astfel al conștiinței istorice *prezentă, participativă*, ce prin esența ei, constituia la urma urmei, fie și cu rezervele proprii oricărui „cititor" de artă inteligent, nota dominantă a încercărilor sale de interpretare. Dar cercetările sale, ca profesor, asupra trecutului — și unele se ridicaseră la un nivel considerabil — cu timpul, strecurau elemente de criză în dispoziția urmăririi acelui „prezent empiric" care uneori începe să se dezvăluie imposibil de îndeplinit cu cît era mai cufundat în mulțumirea de sine. Unele din cercetările

lui Assunto vorbeau cînd despre epoci în aparență greu de evocat, despărțite de noi de rupturi profunde și poate nici măcar — după atîtea scrieri de istoriografie — satisfăcător explorate. Prospețimea cu care Assunto evoca unele dintre aspectele lor, trezea sugestiile amintirii și reprezenta motivele proiecției lor în amintire. Acele timpuri păreau acum apropiate prin drame și neliniști înrudite nouă, prin tendințe și dorințe nu deosebite, în esența lor; sau, invers, apăreau însuflețite prin certitudini și printr-o dragoste de adevăr, imagini a ceea ce omul de astăzi — sau mai degrabă omul *ca astăzi* — pare să se fi lipsit în mod voit. Tentativa — operată acum de avangardă, admițînd chiar că există astăzi avangardă „ideologică" — de a șterge trecutul sau de a oferi prezentului o schemă a trecutului, calc grosolan al prezentului însuși devenit arid și monocord pe cît de exclusiv și ostentativ, nu găsește nici o înțelegere la Assunto. El reacționează față de ea cu toată forța. Trecut și prezent se întrepătrund așadar, chiar în cei vreo douăzeci și ceva de ani care preced opera lui scrisă între anii șaizeci-optzeci, printr-o experiență culturală de o neobișnuită bogăție.

Cele mai consistente mărturii ale acestei largi deschideri istoriografice sînt date de colaborarea la *Enciclopedia universale dell'arte (Enciclopedia universală a artei)* în Fundația Cini, de angajata reconstrucție a acelei *Critica d'arte nel pensiero Medioevale*[1] (Critica de artă în gîndirea medievală) și de *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*[2], de eseurile asupra esteticii dantești: ample secțiuni „diacronice" de arie europeană, care duc personalitatea de estetician mai degrabă „militant" proprie lui Assunto, pare-se, la o regîndire și aproape la o mutație culturală. Cotitura este foarte utilă pentru determinările sale teoretice; și este, ca și cum ai spune, pentru o mai autentică și profundă identificare de sine,

destinată apoi să reflecteze, în succesivele izvoare ale confruntării critice cu contemporaneitatea, nu mai puțin decît cea mai amplă lucrare istorico-critică asupra trecutului. Assunto va rămîne „militant" dar în apărarea noilor sale concepții istorico-teoretice și a gustului său.

„Noul curs al lui Assunto, istoriografic și speculativ totodată, se manifestă în numeroase și ample eseuri de anticipare sau de corolar și mai ales în capitolele adunate sub titlul *Stagione e ragioni nell'estetica del Settecento*[3] *(Anotimpuri și motive în estetica din Settecento)*, sau *L'antichità come futuro. Studio sull'estetica del neoclasicismo europeo*[4] *(Antichitatea ca viitor. Studiu asupra esteticii neoclasicismului european)* sau în esențiala operă *Paesaggio e l'estetica* (I. Natura e Storia; II. Arte Critica e Filosofia)[5] Autoritatea cu care Assunto se mișcă în istoria esteticii și a culturii artistice în general, sprijin al unei dese urzeli de ramificații teoretice și inerențe culturale, este atît de mare încît, pe bună dreptate, se poate spune că el *„compare tous les temps" („înfățișează toate timpurile")* și are *„du plaisir à les voir passer" („simple plăceri văzîndu-le trecînd")* și oprește *„surtout son esprit à ces grands changements qui ont rendu les âges si différents des âges, et la Terre si peu semblable à elle même" (mai ales spiritul său la acele mari schimbări care au făcut epocile atît de diferite de epoci, și Terra atît de puțin asemănătoare sieși")*. Este plăcerea de a înțelege diversul în actul și modurile în care acesta se desfășoară. Este respinsă astfel dogma de monolitică nivelare, egalizantă și depersonalizantă a oricărui aspect al realului în mortificarea proprietăților sale individuale. Dar, în același timp, capacitatea de a reevoca, de a caracteriza, de a interpreta atestă cît de permeabilă este această infinită deosebire la capacitățile hermeneutice ale omului care în sine

însuși conectează și reunifică diferențele în unitatea transcendentală a categoriei.

În acest complex de interese, spațiul în care autentificările lui Assunto devin tot mai dense și răspund în mod mai organic la selecțiile speculative esențiale, și le promovează totodată, poate fi definit drept cel care, începînd din 1750 pînă în primele decenii ale secolului XIX, gravitează asupra filosofiei și asupra culturii neoclasicismului, romantismului și idealismului german și, în parte, se hrănește din cultura europeană dar, și mai mult, prin ea se ramifică din acele *couches (straturi)* germane. Acea epocă, așadar, din care chiar școala hegeliană a deceniilor următoare și noul idealism al zorilor secolului nostru și-au tras învățăminte și pe care Croce, cu o imagine goethiană, o va considera una din marile „primăveri" ale spiritului. Trebuie să observăm, de altminteri, că raportul instituit de Assunto cu acest vast cîmp este, oricum, sensibil diferit de cel în care, față de același cîmp, s-a așezat idealismul italian al primei jumătăți de secol. Nu numai pentru că astfel de raport include în Assunto o cunoaștere mai conformă și participativă a secolului XVIII clasic și preromantic, extinsă la esențe tematice nu totdeauna scoase în evidență de acel idealism, ci mai ales pentru că alta este concepția teoretică de la care pleacă el sau care, prin cursul cercetării însăși, se formează. Aspirația sa istoriografică nu se închide în simplul și mărginitul scop de a îndrepta sau a purifica și a integra profile interpretative schițate de multe ori după metodologia istoricului (sau, mai exact, după unele din metodologiile istorismului), adică de a da motivații particulare noi și corelări originale reperelor teoretice suscitate de acele profile. De fapt, dacă, față de hegelienii primei generații, și nu mai puțin față de cei de stînga și de cei actualiști, concepția lui Rosario Assunto se așază într-o rezervă implicită, dar cu atît mai fermă, pe cît de

puternică este perseverența reconsideratoare a individului, chiar față de universul, mai puțin hegelian, al lui Croce, ea anunță și presupune diferențe relevante. Sînt diferențele posibile ale celui care, străbătînd și săpînd același teren, are conștiința faptului că acționează după o tradiție devenită mai bogată, deoarece folosește cele mai largi disponibilități și experiențe ale celui ce vine după și contribuie el însuși la procesul de îmbogățire. Și însuși acest drum de continuare comportă o simultană schimbare a punctului de vedere. Se adaugă, într-o calificare ulterioară și determinantă, diferențele celui care se găsește într-o situație de incertitudini pe care condițiile civilizației în care gîndește și acționează le-au făcut să devină chinuitor de urgente. Privitor la acest aspect, nu vom mai vorbi de o scindare ce l-ar opune pe Assunto lui Croce, ci mai degrabă de o dezvoltare în prelungire a acelei situații care, cu o alta, dar asemănătoare fenomenologie, s-a înfățișat cu siguranță înainte ochilor gînditorului asupra cosmicității și eticității artei: situația la care, cel din urmă, spre sfîrșitul vieții, a meditat în mod dureros, dar care n-a mai avut timpul necesar să-și adune într-o redefinire organizată propria gîndire[5].

La rîndul lor, asemenea perseverență în care se maturizează o atitudine teoretică, reconvertindu-se în dimensiune istoriografică, fac conștient refuzul fie al reprezentării intensului mijloc de secol care merge de la clasicism și de la preromantism și romantism și la idealism ca epocă destinată să găsească imaginea ei pozitivă în unicul filtru al sintezei sistematice hegeliene; fie al concepției, care stă la baza reprezentării finale, a dezvoltării unitare a autoconștiinței. Acestei rezerve față de filosofia hegeliană a istoriei îi corespunde teoria morții artei. Sînt respinse, așadar, acele „lecturi" ale operei lui Hegel care susțin că afirmarea acelui sfîrșit nu este rezultatul ob-

servației unui proces istoric care, oricît de particularizant și văzut cu instrumente optice discutabile, menține totdeauna un anume imprevizibil creativ, ci chiar astfel ar fi deznodămîntul unei dezvoltări inderogabil speculative a ideii către absoluta realizare de sine ca logos teoretico-conceptual. Assunto ia astfel distanțele dintre diferitele întrupări ale hegelianismului, mai ales între cele mai organic istoriste, pentru a se apropia de filosofia schellinghiană a artei, studiată de el într-o carte pertinentă. Acelei „gîndiri" care nu este străină de artă ba, dimpotrivă, în ea se realizează, el îi restituie astfel atributul de reprezentare a momentului celei mai înalte afirmări a umanității. Și mai evident este felul în care metoda și concepția iluministă, determinant reactivate de o parte însemnată și deloc neproductivă a istoriografiei recente, nu pot pregăti și călăuzi ochiul cu care el privește în centrul obiectivelor cercetării sale. Stabilește, o dată cu căderea optimistei previziuni a viitorului, mitul finalist al filosofiei istoriei.

Întreaga operă a lui Assunto, din perioada care își are începuturile în cercetările settecentești, tinde așadar către ipoteza unei structuri non-mecanicist-fatalistă a timpului și este precizată, *à rebours*, de constatarea stricăciunilor cauzate de consecințele pragmatice ale prefigurărilor viitorului, dirijate a fi transpuse în fapt cît mai rapid și violent posibil: prefigurări pe care timpul nostru, nimicind pînă și dimensiunea prospectivă a conceptului de viitor, le-a redus în mod obsesiv la rapida punctualitate a prezentului empiric.

Spre critica dialecticii idealiste, și mai ales spre regîndirea conceptului de timp și, în *Peisajul și estetica*, a conceptelor de loc și de timp gîndite în conexiunea lor teoretică, și totodată spre reevaluarea ontologică a naturii, este mai ales îndreptată intenționalitatea gîndirii lui Assunto. De aceea, profilul judecă-

ții aflat sub nucleul speculativ se califică nu numai ca un moment hipercritic sugerat de nevoia de a distruge incongruențele și vulgaritățile „desacralizării", ci ca proiect de reconstrucție teoretică. Ar însemna de aceea o limitare dacă asemănăm caracterul acestei lucrări fie chiar și prin calda relevare a unei sensibilități neoromantice susținute de conștiința pozitivității acelui trecut, sau dacă slăbim via tensiune într-o poziție de simplu antagonism către sufocanta epidemie demagogică. O contrapunere față de popularitatea distructivă care să fie disociată de capacitatea de a trasa liniile unui potențial avînt de salvare și reconstruire, ar avea numai valoarea unui protest. Este totuși adevărat, însă, că ar avea, cum și are, o valoare consistentă protestul împotriva acelor constelații ideologice a căror sîcîitoare și brutală *Wiederholung* a redus progresul, conceptul de viitor — și asemenea configurații ale dorinței umane care efectiv au plăsmuit în mare parte istoria — la sunete stinse de nici un ajutor pentru, ori și ce fel de folosință non-impusă, pentru că, chiar din cauza repetiției, le-a destituit autenticul lor sens și pozitiva lor realitate. Dar aici — se spunea — dacă despre așa ceva este vorba, este vorba și de cu totul altceva: aluzia făcută puțin mai înainte la semnificația reaprofundării conceptului de timp în legătură cu trecutul, în care raportul prezent-trecut-viitor nu este deloc legat de o interpretare regresivă, este de ajuns pentru a semnala faptul că în cărțile lui Assunto din această perioadă va trebui să adunăm datele unei recuperări metafizice, a cărei revendicare este începută. Această revendicare este prezentă în paginile autorului pe un plan mult mai ferm decît acela al unei simple enunțări incoative, și nu este ultima rațiune a înrudirii sale strînse cu romantismul idealist mai degrabă decît cu acele forme de idealism care vin din belșug și se adună către o perspectivă istori-

cistă. Sau, în termeni mai potriviți pentru concretizarea acestor mari curente în personalități unice și în opere, asemenea revendicare își are izvorul și totodată constituie rațiunea preferinței sale pentru universul estetic al lui Schiller Novalis și Schlegel și, desigur, Fichte; dar mai ales ale lui Kant, Hölderlin și Schelling mai degrabă decît de al lui Hegel, sau, mai exact, de modul cum încadrează el estetica lui Hegel și liniile interpretative hegeliene și neohegeliene. Timp și natură sînt conceptele ordinatoare ale acestei prospecțiuni metafizice.

În *Arte e natura nella poesia stagionale settecentesca (Artă și natură în poezia setecentescă a anotimpurilor)* primul dintre cele trei eseuri care formează volumul *Stagioni e ragioni nell'estetica del Settecento*[7], recunoașterea temei literare a unor scriitori ca Rolli, Metastasio, Albrecht von Haller, Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, James Thomson, Saint-Lambert oferă prilejul de a scoate la suprafață fie importanța pe care substratul opinativ al acelei literaturi o are prin referire la textele pe care Assunto le ia ca obiect de cercetare, fie presupunerile, consecințele și raporturile pe care acea tematizare o întreține în armonie sau, oricum, în strînsă legătură cu reflecțiile estetice contemporane de explicită atitudine filosofică. Prin urmare nu poate părea „disproporționată o tentativă de a transpune în cheie filosofică" atitudinea unora dintre acești poeți și scriitori „în fața naturii". Problema lui Assunto este chiar cea „de a face explicit", prin individualizarea sentimentelor estetice și ale opiniilor fiecărui scriitor în parte, „unele determinări ale categoriei estetice care operează implicit în interiorul artei și al poeziei"[8]. O cercetare, așadar, condusă după poeticile în act, după acel moment cogitativ care în opera indicată chiar de intenția artei dobîndește formă și viață. Dublu este așadar, așa cum clarifică în primele pagini

definindu-l „istoricizare" („multe și diferite maniere în care se istoricizează principiul transcendental al judecății estetice"[9], stimulul teoretic care-și împlîntă rădăcinile în acea alegere de teme, și este în afară de asta o considerație care poate extinde un bun fundament, în acest ambient, la orice analogă alegere: „întreaga poezie didactică cu subiect georgic sau pastoral a cîntat în versuri anotimpurile, de fiece dată după o determinată istoricizare a gustului de versificare (care, dacă determină aspectul formal al unei poezii, trebuie citită și ca document al unei estetici sau al unui gust al subiectului transpus în poezie)"[10]. Nota romantică dominantă care vibrează, cînd tainic, cînd în puternică și expresivă cadență, în întreaga meditație estetică a lui Assunto este, consecventă cu „istoricizarea" arătată ca imanentă produselor literare puse de el în examinare, problema nu numai a unei contemplativități a artei care se poate rezolva în termenii unei autonomii intuiționiste, fiind, am mai spus-o, problema acelei *cogitatio aesthetica*. Particulara identificare hölderliniane a filosofiei și poeziei, reclamată și la *in limine*[11], devin astfel la el motiv profund retrăit.

În orizontul clasicismului, principiul imitației (imitație a naturii, imitație a artei), atît de larg și uneori îndărătnic aplicat de către scriitorii și artiștii, în fond, din orice epocă, reintră într-o formă, desigur nu în mod necesar conștientă, de istoricizare. În Metastasio „[...] nu frumusețea verii este obiect de imitație poetică, ci frumusețea unei imagini artistice a anotimpului estival [...]. Anotimpurile devin subiect al poeziei prin mijlocirea unui artificiu: care [...] reconstituie pe planul artei, înțeleasă ca artificiu producător de frumusețe, natura însăși, artistic imaginată sau de-a dreptul plăsmuită și refăcută, în așa chip încît obiectul său de referință este chiar cel al poeziei"[12]. Mijlocirea artificiului prin efec-

tul căruia natura se reconstituie pe planul artei, este activitate umană interiorizatoare: fără ea natura n-ar fi putut fi imaginată, plăsmuită, refăcută. Assunto nu o spune, dar exercițiul acestei activități este „istoria" și actul prin care ea este judecată, este „istoriografie", judecată istorică. Dacă ne întoarcem la Metastasio, apare limpede modul în care el răstoarnă „raportul între frumosul naturii și frumosul materiei, pe a cărei imitație se sprijină"[13], față de acea „reapropriere de evenimentele naturii" pe care raționaliștii Gravina și Muratori „le recomandau", în funcție antibarocă, drept „unul din variatele moduri posibile de a restitui poeziei" naturalețe și adevăr: adică „în opoziție cu un ideal estetic care văzuse în poezie semnul non-naturalului și al non-adevărului și care celebrase ca absolut frumos (nu numai în poezie) formele cele mai depărtate de naturalețe și de adevăr, însăși lumea naturală, în obiectele și evenimentele sale, asumînd-o ca metaforă de asociere prin imperioasă apropiere de o lume presupusă dincolo de natură, deasupra naturii"[14]. Imitația naturii nu este așadar ceva antecedent imitației artei, dar arta furnizează pentru ea însăși (sau pentru om) sentimentele și criteriile de interpretare și imitare a realității naturale. Adăugîndu-i esteticitate, ea o umanizează.

Există, așadar, o foarte variată gamă de atitudini față de natură individualizate fie prin poetica *in re* a literaturii din care Assunto își face obiectul trecerii în revistă a temelor și motivelor, fie prin teoriile cu care manierele de a versifica sînt conexate de precedentele, sau, oricum, stimulează atitudini simulatoare sau succesive de mărturii și de însoțire și de aici dezvoltări reflexe: pretexte artificiale baroce; revendicări raționaliste de naturalețe și adevăr, care, în toate cazurile, se intuiesc în raport cu o concepție pur empirologică a științei și cu exercițiul său practic;

modele intelectualiste ale frumosului clasicist și neoclasicist; gust arcadic al plăcerii, al grațiosului, al finitului. În sfîrșit, natura se prospectează ca unul din termenii esențiali între care se constituie structura autentică a sublimului. Nu este întîmplător faptul că prezența reînnoită a sublimului în estetica modernă ajunge și ea, cu adevărat, la baroc. Barocul, de fapt, reactualizează originea antică (sau, mai precis, interpretarea antică) a sublimului, înscriindu-l în arcul acelui *wit* ca prezentare intelectualistă a sensului de zădărnicie determinat de confruntarea imposibilă a celor incomensurabili. Dar sublimul, peste asta, nu stagnează în caracterizarea sa de rădăcină barocă, ci se va dezvolta în tipuri multiforme de manifestări care se leagă de însești „figurile" naturii în relații cînd de confirmare și afinitate, cînd de contestare.

Este o „datare străveche" a reluării ideii de sublim în epoca modernă, documentată și argumentată, nedespărțită de aproape contemporanele schimbări ale „romanticului". De ajuns să spunem că, „sentimentul naturii rezultînd din poemul anotimpurilor al lui Thomson [...] ne îndreptățește darea înapoi cu treizeci de ani a actului de naștere a gustului romantic pentru natură, care nu adeseori este făcut să coincidă cu publicarea acelei *Nouvelle Héloïse* a lui Rousseau (1761)"[15]. De altminteri, amintește Assunto, adjectivul „romantic" chiar „făcîndu-și apariția" în *Remarks on several parts of Italy* a lui Addison (1705) „încă în semnificația tradițională de „romanesc", figura în acel text ca atribut al unui peisaj care, fiind sălbatic și solitar, se preta a fi scenariu pentru povestiri fantastice"[16]. Sublim și „romantic" converg. Invocarea lui Thomson constă, pe această linie de dezvoltare semantică, în a contrapune un sublim-stimulent sublimului-ingeniozitate al barocului, eliberînd astfel comparația, pe care continuă să se întemeieze sublimul, de antitezele rigide

și artificiale: „[...] natura este, în sine însăși, sentiment pe care poetul îl exprimă, în același fel în care omul de știință înțelege inteligența naturii și o explică în elucidările sale“[17]. Conferirea caracterului de patos exprimat ca indefinibil și complex sentiment al infinitului, este proprie sentimentului preromantic al naturii. Dar dacă a „însoți sentimentul cu atribute ca *plăcut* și *grațios* poate la prima vedere să pară un contrasens“, Thomson înclină în mod egal spre un anume sincretism atunci cînd evită să contrapună sublimul altor calificări tipice ale „frumosului“ în secolul său; și le repune chiar pe acestea în el. De fapt, în *Anotimpurile* sale *„întemeierea* sublimului ca element de referință estetic inseparabil de sentimentul naturii rezultă din particulara frumusețe a oricărui anotimp, deoarece manifestă manierele proprii ale acelui anotimp determinat, sublimitatea suprasensibilă ca sentiment de sine pe care natura ni-l înfățișează în variatele sale apariții sensibile“. Astfel că „[...] în esteticitatea anotimpurilor sublimul este [...] *constanta,* în timp ce *plăcutul, grațiosul, zîmbitorul, majestuosul, înfiorătorul* sînt variabile“[18]. Prin urmare nu este riscant să observăm în această înclinație spre sincretism forța latentă, dar determinantă în fapt, a principiului unității artei care, în formă încă inconștientă, tulbură pluritatea calificării psihologice a sentimentului chiar în momentul cînd discursul și tematizarea practică gravitează în primul rînd pe atare pluralitate psihologică.

Și totuși, menținerea unui contrast, care este totodată și o complezență, între sublim și plăcut, va fi în mod special fecund în aprofundarea conceptului de sublim. Prezența pateticului, începînd de la concepțiile prekantiene ale sublimului, face din această intensă tonalitate a sentimentului, nu mai puțin de altfel decît din sensul incomensurabilului, un element relevant pentru geneza romantismului.

Pe de altă parte, se acentuează prin el corelativitatea conceptelor estetice și se contribuie la deschiderea categoriei estetice spre concomitența valorilor. Găsesc aici consistența rațiunilor prin care eseul *La genealogia inglese dell' estetica romantica*[19] *(Genealogia engleză a esteticii romantice)* insistă asupra constelației elementelor de referință ale sublimului. Desigur ele nu sînt străine de „austeritatea“ pe care o recunoaște Assunto în estetica kantiană *(Sull'austerità del bello kantiano. Bellezza senza grazia — Despre austeritatea frumosului kantian. Frumusețea fără grație)*[20], punînd puternic în relief felul în care substanțiala ascendență clasicisto-plutarchezantă a acestei austerități alimentează rigorismul *Rațiunii practice.* Sînt de altfel tuturor cunoscute multiplele raporturi care se interpun între Kant și secolul XVIII englez, și înainte de toate între Kant și Hume, chiar dacă aceștia ultimii cad cu prevalență pe cîmpul gnoseologic.

Atributele sublimului se întind astfel într-un tot de aspecte pe care-l au în natură, în raportul om-natură rădăcina lor și în cîmp privilegiat de referire. Momente ale acestei sublimări ale naturii sînt trecerea din lumea *simțirii* estetice ca gust al finitului, așa cum e în poezia pastorală arcadică[21], în scopul de a privilegia infinitul, așa cum se descoperă în Thomson[22], sau estetica non-finitului, așa cum apare în Burke („execuția incompletă, lipsa perfectei determinări formale“[23]); contactul regăsit cu „experiența psihică nemijlocită“, sublimat de un învățat ca Viëtor; forța psihologică asemănătoare naturii unde se trezește *a serious passion.* Pe temeiul acestor înfruntări „[...] geneza esteticii settecentești a sublimului o putem identifica în procesul istoric de-a lungul căruia obiectele și reprezentarea pe care estetica picturalului le reevalua, împotriva clasicismului, în numele realei sau presupusei lor plăceri“, sînt supuse unei cercetări teoretico-critice care își propune prin ele de a separa „o căldură pate-

tică", capacitatea de a trezi „emoțiile pe care Longinus le descrisese ca proprii sublimului"[24] făcînd „fundamentala distincție între *rhetoriké phantasía* și fantezia poeților"[25]; „fundamentarea etică a sublimului ca rezonanță a sufletului mare"[26] la care ne poate conduce — în dimensiunea cunoașterii reprezentative a răului — sensul acelui „contrast de lumină și tenebre" care în Berkeley are origini platoniciano-augustiniene și primește din partea lui Burke o explicație senzualistă, deoarece tenebrele ar avea „capacitatea de a înălța sufletul către gîndirea elevată [...] făcînd din ele obiecte [...] de considerație estetică"[27]. Pare verosimil, vom adăuga, de a socoti că posibilitatea de argumentare pe bază etico-estetică, adică pe un complex de valori, diferența de grade și intensități între marea artă, — „rezonanța", tocmai, „a sufletului mare" — și arta minorilor să poată consta în această elevare a sufletului către frumos.

După reconstrucția momentului pe care o efectuează aici Assunto, nu trebuie relevat simplist numai intoleranța unor francezi și englezi pentru clasicism sau pentru senzualism, ci faptul că elemente ca sublimul și exaltarea naturii se înalță prin elementele catalizatoare ale experienței estetice dinlăuntrul contextelor platoniciano-augustiniene (și să ne gîndim și la Berkeley) și, totuși, în mod egal, empirice, senzualiste și, în diferite accepții, neoclasice, care cooperează în a dezagrega estetica artistotelico-intelectualistă: „[...] chiar în Augustin, și în celălalt mare platonician augustinian, pseudo-Dionis, sînt căutate premisele acelui gust medieval pentru monstruos și groaznic care prezintă nu puține puncte de contact cu gustul modern și romantic al sublimului"[28]. Fuziunea între clasicism și romantism, care în Germania caracterizează generația lui Hölderlin și Schlegel, își are prin urmare precedentele nu numai în clasicismul apropiat al lui Goethe și Schiller, ci, deși cu siguranță de pe poziții de

gîndire tot la fel de mature, în mediul englez, în acea literatură și cultură de secol XVIII al căror iluminism era încă departe de rigiditate și unde convergeau mulțimea de linii de dezvoltare a culturii și experienței estetice clasice, medievale și postrenascentiste.

Polivalența determinărilor atît ale sublimului cît și ale grației, ca și ale naturii și imitației — este vorba despre *concepte psihologice* sau mai degrabă despre *figuri fenomenologice* referitoare la diversele planuri ale experienței — este însăși multiformitatea determinărilor istoriei. De aici oportunitatea de a individualiza într-o manieră cît mai stringentă *(concepție* la care Assunto în aceste cercetări) momentul coincizînd cu *Peisajul și Estetica* — poate mai intens decît *angajarea* în temă; și cum din prospectările istoriografice se dezvoltă, sau cel puțin își scot rațiunile de orientare și punctele de sprijin, ipotezele de soluții teoretice pe care el începe să le propună și să le argumenteze.

Am semnalat înainte distanța între conceptul de dezvoltare dialectică în forma în care a fost teoretizat de Hegel. Asemenea distanță este confirmată în intenția declarată de „[...] a pune în gardă pe cel ce dorește să alcătuiască istoria ideilor [...] după o schemă de succesiuni cronologice, fapt știut fiind că după fiece idee vine o alta antitetică, și [...] *o biruie dialectic:* pe cînd, în schimb, dacă privim de aproape, ne dăm seama că ideile cele mai disparate sînt comprezente în interiorul unei situații istorice, și dezbaterea lor nu este aproape deloc [...] biruință dialectică, *Aufhebung* [...]"[29]. Ampla recunoaștere făcută fondării istorice a categoriei artei pleacă de la această premisă, de la concepția hegeliană a dezvoltării, cel puțin, de la un răspîndit și permanent potențial mod de a interpreta acea concepție. Apoi, cîmpul de observație se deplasează asupra unor opere uneori incomparabil inferioare operei lui Hegel, dar prin asta nu mai puțin semnificative pentru ordinea intereselor pe care se punctează

argumentarea unei *Histoire en idées*, a istoriei culturii și în special a istoriei sensibilității estetice, atît de importantă în proceduri de cercetare dragi lui Assunto. Iată prin urmare că în scrierile lui Cicognara și Giordani (înainte de ei în Winckelmann, apoi la romantici și la Hegel . . .) ne iese înainte, prin diferite schimbări ale categoriei estetice, acea diferită unitate a artei cu cultura, în sensul cel mai larg, cu instituțiile politice, cu religia, cu obiceiurile, încît, dacă am vrea să o cercetăm filosofic, ajungem în fața problemei *aparenței* ca moment obiectiv al unei esteticități al cărui ciclu debutează în modul de a trăi, anterior judecății, ca formă în care experiența zilnică se autocontemplă și se folosește pe sine [. . .] sau o îndură [. . .]"[30]. Folosind premisele lui Winckelmann, prospectarea hegeliană scoate iarăși aici la iveală, ca semn pozitiv pentru concretețea cu care „estetica sa semantică" se îmbogățește în „istoriografia estetică"[31]. La acest punct istoricitatea se desparte de obișnuitele reprezentări istoricisto-moniste. Nu poate așadar să ne mire faptul că în orizontul neoclasic are loc asimilarea motivului libertății estetice și întemeierea validității judecății estetice: „experiența [. . .] se autocontemplă și se folosește de sine [. . .] sau suferă din cauza ei însăși, independent de scopurile pe care și le propune, de cauzele pentru care ea este experiența care e, și nu o alta; și tocmai această esteticitate este teoretizată ca principiu întemeietor al elecțiunilor explicite de gust, pentru a trece apoi la categorizare rațională, care, în momentul său culminant, este finalizată, în sine, ca ghid al activității productive a artiștilor"[32].

Dimensiunea absolut fantastică și caracterizarea ei în judecată devin *prius*, dar fără a se izola, ba este chiar legătura categorizării care se instituie și se articulează pe această dimensiune dînd loc judecății ca normă a actului artistic, sau ca poetică reflectată.

Momentul ideal de realizare a acestei libertăți-esteticități semnează divergență între clasicismul tradițional și neoclasicism: „Frumusețea artei antice [. . .] este pentru clasicismul tradițional ca o revelare, întîmplată în istorie dar deasupra istoriei și a dezvoltării ei: apariția, în lumea istoriei, a unei valori care stă în afara istoriei și trece dincolo de istorie"[33]. Această prospecțiune clasicistă este restituită de către Winckelmann cu conotările de conștiință reflectată, proprii gîndirii moderne. Și aici, construcția hegeliană, corespondența între estetica sistematică și istoriografia estetică se depărtează din nou. Din metaistoricitatea artei Assunto face aproape fundamentul transformării ce a avut loc pe la jumătatea secolului al XVIII-lea, cînd arta este concepută ca „[. . .] voința de a sări afară din istorie, *dincolo* de istorie: și prin urmare înainte și după fiece istorie posibilă, în măsura în care istoria este totdeauna istoria unei căderi, a unei depărtări de puritatea originilor, de acel izvor în care Frumusețea, susține Winckelmann, este perfectă în puritatea sa asemănătoare aceleia, exact, a apei care izvorăște"[34].

Contemplativitatea ca voință de a scoate o normă din contemplarea însăși caracterizează *antichitatea ca viitor*. De ce viitor? Împingerea în viitor a anticului și cea conținută în „idealul estetic clasic": sau acea „configurare a antichității ca o valoare de realizat în lumea de mîine, ca lume istorică, ceea ce [. . .] va fi prezent în întreg neoclasicismul: constituindu-se ca notă exemplară în gîndirea neoclasică [. . .]"[35]. În această împingere spre viitor a exemplarității estetice prin care timpul reconverge, în mod ideal, propria-i direcție, primind relief și forță plăsmuitoare nouă, nu numai natura, ci și conceptul de imitație. Imitația, adică, se transformă, pierzîndu-și ostenita sa calitate de percept, de prescriere a faptului conform: „[. . .] Natura lui Gessner este o Natură identificată cu Grația tot așa cum presupusa Grecie a lui Winckel-

mann era o Grecie identificată naturii și de aceea așezată la originea istoriei. Grecie-Natură, cea a lui Winckelmann, și Natură-Grecie [...] cea a lui Gessner, care stătea la baza teoriei istoriografice și estetico-pedagogice a lui Füsslin: pentru care exemplaritatea anticilor era ceva mai mult decît o exemplaritate tehnică, antichitatea (și studiul antichității) fiind o etapă în drumul care duce la natură. Și natura nu trebuie nici ea să fie în mod slugarnic copiată [...]; [...] trebuie interpretată cu sufletul înflăcărat și virtuos al celui care din studiul antichității a învățat să o privească cu același ochi cu care o priveau anticii — și Rafael [...]"[36].

Pentru Winckelmann și pentru întreg neoclasicismul istoria era prin urmare „o lume pentru a atinge, *în* natură, frumusețea superioară naturii, dar manifestîndu-se *prin natură;* în timp ce pentru poetul din Zürich, frumusețea ideală și morală nu se manifestă *în natură* și cu atît mai puțin niciodată prin natură, se manifestă *ca natură;* acea Natură necoruptă spre care studiul anticilor, și imitația nu numai *a ceea ce ei* făceau ci a modului *cum făceau,* ne duce mai rapid și mai direct decît am putea ajunge singuri. Modelele grecești [...] ne ajută să recunoaștem frumusețea care *în istorie* se manifestă *ca Natură;* istoria pentru Gessner și Füsslin este mediatoare între natura stricată și coruptă, natura urbanizată și sofisticată [...] și Natura necoruptă, unde Frumosul apare în toată puritatea sa"[37].

Modurile în care neoclasicismul se instaurează și conform cărora se definește în el raportul natură-artă-istorie dau loc descoperirii că Ideea, relevîndu-se ca natură, se exprimă ca artă. În confruntările configurației înnoite a acestui raport și a caracterului activ care este atribuit revelării ideale, se găsesc, cu siguranță, în general, în convergență ori în consonanță esteticele cele mai profund romantico-idealiste și, în oarecare măsură, însăși con-

cepția hegeliană. Care este și nu este una dintre ele (fie romantică), dar fără îndoială, aceste adaosuri își au în Winckelmann antecedentul. În cea mai strînsă legătură cu reînnoirea radical aprofundată a valorii imitației, Winckelmann socotea că „Acel *a trebui să fie* ar artei nu" ar putea „fi atins prin imitația a ceea ce arta a făcut la un moment dat al istoriei sale, rînd pe rînd, comportîndu-se în legătură cu ceea ce se vrea și cum se vrea, într-o manieră asemănătoare cu marii artiști ai trecutului: și aceasta tocmai deoarece categoria estetică, potrivit descoperirii fundamentale implicite în gîndirea lui Winckelmann și în întreaga estetică neoclasică, se realizează în istorie și ca istorie ideea poate deveni formă în Natură"[38]. Este așadar vorba de o asemănare de relații și voințe, nu de o receptare inertă de forme. Nici metaistoricitatea artei nu înseamnă realizarea categoriei estetice în afara istoriei. Ba chiar ea se realizează *ca* istorie și în această realizare istorică a sa idee devine formă a naturii. Astfel, pe de o parte, conceptul de natură se redeschide și strînge în el frumusețea (și privitor la aceasta nu se poate să nu ne dăm seama, încă o dată, în gîndirea lui Assunto, de distanțarea lui față de Hegel); pe de alta, pînă și conceptul de imitație, țintă împotriva căreia se ridică, care mai puțin care mai mult, toți romanticii, contribuie, ca proiecție către antica tendință nostalgică a artei, la stabilirea continuității — și chiar a reciprocei constituiri — a neoclasicismului și romantismului. Ele în fapt se unesc într-un moment originar și esențial al istoriei celui din urmă, fie în coincidența nostalgiei anticului cu dorința arzătoare de nou.

Să nu ne pară fără semnificație faptul că astăzi încă orice eficacitate pozitivă a imitației este în mod serios motivată de către cei ce studiază esteticile romantice și idealiste. Să ne gîndim, de exemplu, la felul în care Pareyson a condus, echilibrat, și speculativ, justificarea principiului imitației, pornind chiar

de la intenția, într-un anume fel antiromantică, de a pune în prim plan natura *activă* a artei care are nu puține puncte de recunoscut contact cu endemica ereditate a clasicismului european în prima jumătate a secolului XX, și este parte a unei orientări răspîndite chiar în anii recenți (sau primul val hegemonic al celei de a două avangarde și a filosofiilor analitice). În clasicismul secolului XX vom spune, printre altele, că aceste poziții ale lui Assunto, adîncite de momentele de interiorizare ale formei ca semn a întregii condiții umane, se pot recunoaște, în complexitate, mai puțin decît o pot face pozițiile sale și însuși *gustul* său tineresc. Așadar Pareyson afirmă că „pe plan operativ, universalitatea formei în parte este exact exemplaritatea ce se caută în natură. Aprecierea unei opere de artă trebuie să fie atestarea universalității sale; dar cînd această universalitate este considerată dintr-un punct de vedere operativ, atunci opera apare ca exemplară, și modul în care a fost făcută devine paradigmatic și, chiar nefiind în sine decît o regulă individuală, totuși, în virtutea legalității sale intrinseci, trezește în urma ei o serie de reluări și de limitări care îl socotesc principiul regulator al unei activități ulterioare“[39]. Aceasta este o confirmare a individualității procesului genetic al operei și de felul cum aceasta are o valoare de principiu regulator derivîndu-și forța normativă chiar din rezultatul irepetabil al artei la care ajunge însuși procesul formativ. Astfel că raportul pe care procesele formative noi le întreține cu opera exemplară este raport între *indivizi* liberi ca expresie de situații diferite, dar legați în măsura în care din realizarea lor trăiește și se regenerează în contactele reale ale dezvoltării istorice. Exemplar nu înseamnă așadar orizont, ci stimul cultural și sugestie constructivă.

Trecerea la romantism și porțiunile de interferență între poeticele settecentești și poe-

ticele romantice, studiate întîi în *Stagioni e ragioni*, pentru a dezvălui rădăcinile și multiplele aspecte ale naturii și ale sublimului, își găsesc acum și în „ [. . .] centralizarea estetică a procesului istoric operată de istoriografia artei neoclasiciste“, acel original nucleu de conștiință transmis „prin ereditate primei generații romantice: ale cărei mărturii istoriografico-artistice (să ne gîndim la scrierile despre pictură ale lui Fridrich Schlegel) se mișcă vădit în calea deschisă la vremea lui de acel Winckelmann pe care Herder și romanticii îl considerau maestrul lor de electiune [. . .]“[40]. Esențială este prin urmare „recuperarea istoriei“ în lecția clasicismului sau „învățămîntul care ajută întoarcerea *în* istorie, după falimentul fiecărei tentative de a ieși *din* istorie (și din *artă* și din *natură* [. . .]“[41]. Aceeași „împingere spre viitor a idealului estetic“ îndreptat spre antic este istorie novatoare deoarece tocmai în virtutea ei se determină ceea ce „din neoclasicism putem numi *trecerea la altceva:* trecerea în romantism care sub acest aspect, ca și din alte puncte de vedere, nu va nega neoclasicismul, ba va fi chiar singura continuare logică și necesară“[42]. Dacă neoclasicismul precede romantismul, este aproape evident, de altminteri, ca acele conotații neoclasice să-i fie factori constitutivi. Corelativ, dispuneri ale conștiinței și ale sensibilității romantice contribuie la modelarea unor aspecte ale unui neoclasicism care în largă măsură este în ele supraviețuitor și exprimă însă, prin ele, tendințele lui.

Avînd prezent în minte opusculul novalisian *Christenheit oder Europa,* Assunto atrage atenția că „Și aici, în Novalis, și apoi în Ruskin, un moment al istoriei trecute este proiectat în viitor, finalizat prin valoarea lui, ca model de palingeneză estetică în care virtutea este fericită și fericirea virtuoasă; și chiar această răsturnare spre viitor [. . .] îndreptățește o regîndire critică a romanticilor și, din-

colo de ei, a lui Ruskin, ca moștenitori și continuatori ai unei aspirații de a regăsi *cele mai pure forme ale artei,* și adăpîndu-se la ele să reinterpreteze pierduta frumusețe a lumii inocente, a vieții morale sănătoase: a aspirației, exact, al cărei prim propagator în termeni riguroși, a fost, în vremurile moderne, neoclasicismul"[43]. A exista *înainte* de istorie în dimensiunea orizontului artei care este obiectul activei sale munci de recunoaștere nu este așadar fapt socotit de Assunto ca apologie antiistorică a sălbaticului, ci ca bază și, totodată, țintă a istoriei, loc ideal al salvării căderii istorice: „[...] Paul și Virginia nu au nevoie de istorie, nici de Antichitate, [...], pentru că ei *sînt* Antichitatea [...], sînt *după* orice istorie deoarece sînt *înainte* de istorie (acea istorie care a căzut, peregrinări, surghiun) așa cum *înainte* de istorie erau anticii lui Winckelmann"[44]. Să ne gîndim, de altminteri, la timp și la destin în Heidegger, la sarcina pe care o îndeplinea arta și limbajul în *Vorträge und Aufsätze.* Configurația neoclasic romantică a primitivului sau, mai degrabă, a originarului, se prezintă nu ca o dorință de sălbatic, ci ca țintă spre forma ideală a civilizației și prin asta se așează ca dimensiune autentică a viitorului.

Patrie ideală și sediu metaistoric al acestui nucleu generator și regenerator al istoriei, invocat de cădere, de peregrinare, de exilul istoric este, pentru romantici nu mai puțin decît pentru neoclasici (și prin urmare semn al unei profunde înlănțuiri de continuitate), antica Grecie, clasicitatea în întregul ei, simbol de civilizație și de poezie. Orizontul spre care se manifestă tendința de recuperare a autenticului este un vast continent de cercetare a cărei istoriografie specifică sistematizează de o vreme aspectele și deznodămintele multiple. Și în această privință Assunto își aduce un considerabil aport nu numai observînd manifestările dorinței de *întoarcere* la *Vaterland* a spiritului care de la Hölderlin și romantici pri-

mesc în multe cazuri mirul poeziei, ci, mai ales, probînd eficacitatea mitului însuși ca *Weltanschauung* care aderă la toate *categoriile.* Acesta și propune să arate cît de inconsistentă este o imagine a legăturii neoclasicism-romantism dacă este individualizată în manieră aproape exclusivă de acea fugă de realitate, pe care viziunea estetică o face extrem de dorită și sugestivă: fugă de realitate spre antic ca și spre un indefinibil *altceva.*

Precizările cu privire la neoclasicismul *imperial* și cu privire la neoclasicismul *quiritar* și *iacobin* aparent opus dar în realitate intrinsec înrudit încadrează cu o notă vie de originalitate istoriografică această interpretare, din care se plămădește „[...] o viziune proiectînd interrelativitatea de esteticitate și libertate, în dublul sens al esteticității ca o condiție a libertății autentice (esteticitatea eliberatoare); și a libertății ca o condiție pentru creșterea și răspîndirea artei"[45]. Și dacă aceasta se afirmă din neoclasicismul revoluționar al lui André Chénier, trebuie să constatăm, pe de altă parte, tot astfel, că în neoclasicismul de curte era în ființă „aspirația de restituire către lume [...] a formelor și a valorilor cu care strălucea antichitatea, în ochii oamenilor de atunci, și era celebrată și deplînsă"[46]. Dihotomia între imperial și quiritar sau iacobin nu este prin urmare folosită pentru a determina o poziție de negativitate și pozitivitate și nici pentru o mai mare apreciere a uneia dintre aceste forme și tendințe. Un mit, așadar, activ, cel al anticului, care se instituie pe dorința de a se realiza în chip concret, dorință a unei civilizații restaurate, fiind transformatoare a situației din care urgența restaurării se dezlănțuie. În istoriografia care urmează căderii tiranilor, acea cădere „se configurează ca eveniment nu numai *politic,* ci *estetic* și de aceea va fi ușor, în deceniile următoare, să se convertească reciproc, așa cum am văzut, cele două categorii. *Estetica,* de altfel, și *politica,* va fi cuvîntul lui Schiller-

Hölderlin, sau, dimpotrivă, programa Revoluției, al cărei exponent și realizator va fi David: *politica*, de altfel, și *estetica*, ba chiar și *poetica*"[47].

Idealul estetic neoclasic-romantic atrage așadar către polul unei *aísthesis* care este *Sinn*, dar și *Sehnsucht* și *Gefühl*, însăși legătura unde conștiința umană și activitățile umane se explică în *simțire*. Nu ar fi de aceea potrivit să calificăm atare dispoziție settecentesco-romantică drept estetism, întrucît prin ea îndeplinirea valorii (estetice) este departe de a se anula — sau măcar de a se vlăgui — într-o pulbere de senzații privilegiate sau indivizibile, ba, dimpotrivă, se socotește drept creatoare de instituții mai oportune decît altele pentru realizarea unei comunități armonioase. „[...] *Superioritatea* idealului estetic față de instituțiile și ideologiile politice"[48]: dar aceasta este „cu totul altceva decît evaziune din politică, din problemele ei, dezinteresul față de evenimentele ei: se poate dimpotrivă spune că ar fi contrariul, o formă [....] de *angajare*, o constantă intervenție"[49]. Raportul dintre artă și politică este gîndit și trăit în interiorul unei concepții estetice prin care idealul antichității, al absolutizării sale, are drept scop suprem nu numai arta și reflecția teoretico-critică de care, atunci ca totdeauna, era însoțită și împinsă înainte, ci și politica, considerată o activitate în slujba artei"[50]. O politică, de aceea, care-și verifică validitatea de la afirmarea nu a unei concepții în care ea ar fi fost vîrf sau unică valoare, ci, dimpotrivă, de la afirmarea unei concepții în care valoarea esențială a politicii era recunoașterea necesității sale de a fi depășită: o politică, așadar, ca ajutor pentru realizarea omului cu valoare, sau în acele valori distincte ale sale care-i dau dreptul să se constituie în valoare. În acești termeni, la conceptul assuntian de politicitate se ajunge ca urmare a teoretizării, larg dezvoltate și în *Peisajul și Estetica*, a „răsturnării radicale a raportului între acțiune

și contemplație așa cum a fost configurat în cultura modernă care beneficiază de o „reevaluare a contemplației ca scop și valoare a acțiunii"[51].

Golul interior al moralismului susținut de reforme catolice — și prezent în manieră diferită în puritanism — și obsolescența unui anume didascalism extrinsec propriu rațiunii iluministe, care reacționa chiar la acel neorealism, se verifică așadar sub presiunea concepțiilor neoclasice. Acestea, de fapt, au produs o răsturnare a acelor poziții precedente. Este un proces pe care istoriografia esteticii nu a fost în stare să-l distingă cu limpezime înainte de propunerea de interpretare a lui Assunto, propunere întărită cu motive teoretice de un interes și o energie puțin comune.

Ca semnificație ultimă a *centralizării estetice*, se afirmă, prin izbucnirea tipică a aparentului paradox că „[...] instituțiile sînt judecate în funcție de arta care promovează și nu arta este judecată în funcție de instituțiile care o promovează [...]"[52]. Și în această „convingere în ce privește puterea de decizie a artei ca factor și nu ca reflex al procesului istoric" Assunto îl arată pe Winckelmann drept „cel dintîi vestitor"[53].

Peisajul și Estetica, inițiat înainte și completat după *Antichitatea ca viitor*, este o voluminoasă și pasionată ilustrare în apărarea conceptului antichității ca viitor și un impunător act de acuzație împotriva secolului nostru care, cu degradarea atît a naturii cît și a patrimoniului artistic și urban — și una și cealaltă intim legate și reciproc determinante a autenticității formei lor ca eventuală dezagregare a ei — mortifică esteticitatea și de aceea împinge instituții înseși, pe care esteticitatea le ridicase la un înalt grad de armonie umană, într-o criză a cărei ieșire nu se întrezărește. Totuși împotriva ei Assunto nu încetează să propună iar și iar reintegrarea și salvarea unui ethos umanist,

prin consolidarea critic motivată a valorilor care îl fac să viețuiască.

Capitolele în parte și articulațiile acestei vaste opere nu numai că nu au nevoie de intermediari pentru apropiere, ci aș spune că nici măcar nu-i admite. În această privință — sau pentru o luare de cunoștință a conținutului efectiv — nu este altceva de făcut decît să fie citită integral, cu atît mai mult cu cît este vorba de acele cărți, cu adevărat nu obișnuite, care sînt topite într-o unitate, mai mult de pasiune și de ideea care le însuflețește, decît de o unitate extrinsecă a obiectului lor. Cuprinderea marii cantități posibile de referiri încorporează într-un mod nescindabil *experiențele* cu strălucirile teoretice care le sprijină. Acestea îndeplinesc funcția de prezentare a unei situații istorice nu numai de introducere și călăuză a drumului sinuos și uneori de neatins prin care s-a ajuns aici.

Fie și pe scurt, în paginile precedente au fost examinate ideile care izvorăsc din cercetările istorice din *Stagioni e ragioni* și din *Antichità come futuro* și împreună conduc la ele, și am zăbovit într-o manieră mai degrabă analitică pentru a observa aspectele și implicațiile conceptului de natură și relieful absolut determinant pe care un asemenea concept îl primește de la Assunto. Și el izvorăște, natural, din cadrul istoric cercetat, dar este supraordonat și tematizat de o evidentă și intenționată problematizare speculativă. Se subînțelege, în măsura în care s-a spus aici pînă acum, că valorificarea assuntiană a funcției determinante a naturii în dimensiunea esteticității sale, cade cu totul în afara oricărei redeșteptări pozitiviste. Îi este însă tot atît de străină spiritualizarea idealistă ca totală absorbire și anulare a naturii într-un univers rigid monistic. Dacă a cere *reductio ad unum* echivalează cu a afirma iluzoriu diversul așa cum s-a întîmplat în pozițiile extreme ale idealismului nu mai puțin decît în punctualele lor răsturnări, acea cerință este proprie concep-

telor antagonice pe care Assunto le proclamă. Idealismul lui Assunto este reinvestitura valorii categoriale pentru individul considerat pozitiv propriu prin diversitatea sa ireductibilă: infinită diversitate, atît a persoanei cît și a operei. Asemenea proclamare a realității, fugind de orice mortificare în uniformitatea care înseamnă lipsă de formă, el o propune desigur nu prin simpla *poziție* sistematică a infinitizării de distincții empirice de readus apoi, în scopul atingerii adevărului, la o actuală unitate logico-metafizică, ci, invers, ca afirmație, metafizică și ea, a dăruirii ființei în timp ca diversitate individuală, sau a pluralității întîmplărilor și evenimentelor ca o condiție a libertății realului și orizont al posibilului. Mă limitez așadar acum să atrag atenția, după cîte s-au spus despre natură, spre reexaminarea profundă care, din semnificatul filosofic al timpului în fundamentatul cadru al raportului istorie-natură-timp, este larg efectuată în *Peisajul și Estetica*.

Pentru a introduce concepția sa despre timp, Assunto se apropie din nou de gîndirea lui Carabellese pentru care temporalitatea metafizică, constituită de o esență calitativă, întemeiază cantitativa *temporaneitate* empirică. În această concepție el recunoaște „unele motive comune cu teoria bergsoniană [...]": timpul, așadar, ca „*intensitate* și nu *extensie; calitate* și nu *cantitate*"[54]. Dar acestui caracter calitativ îi este adoptat timpul istoriei, timpul naturii, timpul existențial al individului într-o concepție care valorifică reciproc individ, natură și istorie. *Temporan* rămîne timpul „lipsit de memorie", timpul fără conținut. Consumul imedit al tehnologiei și industriei.

Temporalitatea este coincidență de prezent, trecut și viitor în platoniciana metafizicitate a clipei, augustiana clipă a electiunii. Faptul că temporalitatea este calitativă înseamnă că din punctul său de vedere „nu există creștere de trecut în fața scăderii viitorului: pentru că trecut, prezent și viitor sînt tot atîtea elemente de

referință ale ființării care sînt între ele ca acel *a nu exista* (în cele două modalități ale lui *nu-încă* și ale lui *nu-mai*) față de o existență care prin propria ei vremelnicie ar fi în prezentul efemer, negarea ei însăși. *A fi,* în fapt, *a fi temporal* [...], nu este numai prezentul care se înalță din viitor pentru a naufragia în trecut, a fi prezent al vremelniciei temporalității; a fi temporal este prezentul care înglobează în sine trecut și viitor; și este trecutul cuprinzînd prezentul ca viitor; de asemenea viitorul ca *a fi viitor* al trecutului nu mai puțin decît al prezentului: al prezentului-viitor care va fi și viitorul trecut"[55]. Este dezvoltarea nucleului de argumentări devenite evidente în *Antichitatea ca viitor,* împingerea spre viitor a anticului.

Acest concept constituie prin urmare o afirmare a totalei inerențe a prezenței în calitatea ontologică a timpului propriu deoarece despre existența temporală prezentă se poate afirma că este întreg trecutul și întreg viitorul. Assunto fundamentează această alternativă inerentă a variatelor diateze ale esenței temporale într-o densă pagină care aici este oportun s-o amintim în întregime: „Trecut, prezent, viitor, ca trei atribuții coextensive, fiecare din ele, în referirea lor la totalitatea existenței, le identifică sieși pe celelalte două: astfel că prezentul [...] nu este numai efemerul timp al acelui *happening,* ci este timpul persistent al contemplației; în care operează amintirea a ceea ce a fost ieri, așteptarea a ceea ce va fi mîine; amintirea [...] și așteptarea, care umplu cu ele acel *acum,* în măsura în care acesta păstrează în sine așteptarea din care se înalță, schimbînd-o în amintire și pregătește în sine memoria viitorului: față de care el însuși, în actuala sa prezență este așteptare. Prezentul [...] ca așteptare nu a viitorului, ci a propriei transmutări în trecut; și ca trecut, infinitizarea lui dincolo de propria temporanee finitate care începe și se sfîrșește; și trecutul, drept urmare,

ca trecut al prezentului, care nu se dezvoltă în el, ci se păstrează; trecut [...] nu ca acel *nu mai* care ar fi nimicul prezenței temporanee, ci ca un *în plus* față de prezența temporanee; care, translocîndu-se în regiunea trecutului pierde tot atîta din evidența actuală, pe cît cîștigă din siguranța indestructibilă: calificîndu-se ca irevocabilă matrice de infinite prezențe, care o urmează generîndu-se una din alta. Trecut, atunci, generator al viitorului; care în măsura în care pregătește în sine însuși veșnic noul trecut, poate fi definit ca o calitate viitoare a *existenței* nu numai ca *existență prezentă,* ci și ca *existență trecută:* viitor care nu se reduce la acel *nu-încă* al unei temporaneități provizorii și accidentale, la negarea viitoare a prezentului temporan; care, la rîndul său, în propria-i efemeră temporaneitate, ar nega viitorul comportîndu-se în fața acestuia ca un distrugător [...] al calității sale de viitor. Viitor care este acel *încă* al prezentului, ulterioritatea acestuia: care așteaptă nu să moară, ci să se transfigureze în trecut; ca atare considerîndu-se în interiorul viitorului, al viitorului viu al temporalității: *a fi încă* la care se reduce viitorul prin orice temporaneitate tinzînd spre autoîntemeiere, și de aceea negînd temporaneitatea"[56].

Coincidența interrelativă a celor trei fețe tradiționale ale timpului unanim avertizate de experiența comună care le distinge în uzualul limbaj, nu este prin urmare, pe planul acestei meditații filosofice, semn de identitate statică, ci schimbătoare articulare de inerențe și raportuală încrucișare de funcțiuni. Acestea în fapt se diversifică în funcție de voința care orientează spre trăire noua viață și în a face ca aceasta să se prevaleze de conștiința celui ce trăiește. Dar asemenea determinări și convergențe se reduc la unitatea în operă a unui proces a cărei esență logică reprezintă confirmarea a ceea ce contemplația estetică a sentimentului de timp se constituie într-o imagine care coincide cu *cogitatio* (pentru exactitate *estetica).*

Timpul istoriei este continuitatea „în care se topesc momentele istoriei“[57] și gîndirea istoriei este categoria de judecată care duce la conștiință asemenea funcție“. Timpul istoriei este timpul care se spațializează, care se dezvoltă în extensie și devine imagine a locului în care ne găsim: „[...] a unui loc în care secolele suprapuse unele peste altele, topite unele în altele, se *disociază* și se *juxtapun:* devin clădiri, copaci, însemne; fîntîni și arcuri de triumf și coloane, unul lîngă altul, unul în fața altuia. [...] tot atîtea figuri trecute care se unifică *în* imaginea prezentului; *prezențele* trecutului ca formă în care trăim [...]. Timpurile succesive ale istoriei care devin prezențe, toate la un loc și deodată, devin *prezența* însăși a prezentului. O formă care așteaptă în sine viitorul ca pe un *conținut* ulterior al său; și ne garantează că viitorul va fi inclus în prezența unui trecut ca prezență și a acestui prezent pe care îl trăim. Memoria, garanția de durată pentru prezent: eliberare de efemerul care neliniștește prezentul și-l face să simtă fiorul precarității“[58].

Aceasta este semnificația pe care contemporaneitatea istoriei o dobîndește în ambientul care poate mai bine decît oricare altul să ne-o dezvăluie în experiența cotidiană: orașul simțit și trăit de oricine vrea să-l contemple din interior, chiar și într-o singură clipă de elevație pe imediatele ocurențe. Empirica sedimentare a semnelor lăsate de timpul depotentizat în succesiuni liniare se răscumpără în *contemporana* prezență, convergență de evenimente în timpul memorativ. Și este, ca să spunem astfel, punctul de staționare care îl invită pe Assunto să individualizeze întemeierea timpului ca istoricitate, ambientul care strînge în sine și constituie garanția expresiei infinitei efectualități a diversificării.

În timpul istoriei *urbane* — care este istorie, așa cum autorul arată cu profunzimea mărturiilor sale culturale, a consorțiului între oraș și peisaj, sau a modurilor cum locul urban este

caracterizat de peisaj care nu-i este simplu cadru, ci îl investește cu forma lui însăși — „trăim prezentul nostru *ca* prezență a trecutului: ne simțim prezenți, cu întregul nostru azi, în trecut și cu trecutul: prezenți laolaltă cu trecutul“[59]. Chiar în măsura în care trăim prezentul „ca prezență a lui și a trecutului“, îl „simțim ca pe un trecut [...]. Anticipăm [...] în prezent memoria lui prezentă ca un trecut; și de aceea ne și așezăm în viitor, a cărei prezență este memoria de mîine: în care prezentul de azi se consolidează ca formă a viitorului; în același mod în care trecutul, exteriorizat în oraș, este formă a prezentului“[60]. În dimensiunea unui trecut, a unui prezent și a unui viitor ca aspecte relaționale mobile ale structurii unitare esențial prezențiale, tocmai pentru că este în devenire, a timpului, apare așadar cu totul altceva decît contradictoria concepție a timpului istoriei ca suprapus timpului rămas în timp, deoarece împiedică timpul să se pulverizeze în discontinuitate de evenimente lipsite de relație. De aceea timpul ca istorie, „timpul care este *istorie*“ își are conotații esențiale în durată și noutate, și aceasta „se împreună“ în „creșterea fără întoarceri“, în „conservare fără reversibilitate“[61].

Hrănit de istorie, dar nu înlănțuit — cum s-a putut vedea — de istorism, Assunto, în antinomia generală temporalitate-temporaneitate, distinge timpul istoric de cel al individului că este timp esențial: esențialitatea persoanei este în fapt ontologică și metaistorică. A distinge timpul esențial de cel istoric vrea să însemne nu a-l înjosi, gîndindu-l ca o succesiune de experiențe față de superioara validitate a dezvoltării istorice calificate astfel pentru a fonda manifestările sale într-un proces unitar, ba, dimpotrivă, înseamnă a-l face să consiste în verticala sa esență. La care este participant timpul individului. O astfel de „verticalitate“ este implicită în conceptul de trecut care este gîndit și trăit așa cum îl prefigurează *Antichità*

come futuro. Astfel de atitudine, din care se dezvoltă geneza platoniciano-augustiniană laolaltă cu conexiunea perspectivelor lui Bergson, Carabellese și în care este filtrată meditația lui Heidegger, ni se pare că are puncte de contact roditoare, chiar între divergențe care aici nu pot fi socotite, și chiar cu raportul între timp și libertate așa cum le instituie Sciacca în *La libertà e il tempo (1965)*, una dintre operele cele mai semnificative și mai mature ale filosofiei integralității. Astfel de contacte provin dintr-o dimensiune etică asemănătoare, dar ies la iveală în special acolo unde aspectele temporalității se integrează. Aceasta se întîmplă atunci cînd timpul nu este înțeles ca o coincidență a celor trei dimensiuni care se confirmă în timpul istoric, ci mai ales în dimensiunea verticalității sau în respingerea raportului istorie-existență al planului ontologic al fundamentării sale. Este un timp neînlănțuit de creșterea fără întoarcere, un timp care transcende conservarea fără reversibilitate. „Vom spune atunci că *după* timpul istoriei, ba și *dincolo* de timpul istoriei există timpul existenței: care presupune istoria este constituit dintr-o istorie temporalizată [...] dar face posibilă această temporalitate istorică ca istorie pentru individ, face din ea conținutul temporaneității existențiale“[62]. „Acest timp al individului, timp *după* istorie dar și *dincolo* de istorie este [...] în verticalitatea lui [...] timpul existențial care se înalță deasupra spațiului, adună în el spațiul, îi restituie [...] densitatea timpului, desimea duratei“[63]. În timpul existențial al individului este pusă în evidență determinarea ontologică a existențializării sale, și ca atare se mișcă, pentru a se elibera, din lanțul constituit de istoricitate: acest lucru ia din verticalitatea metafizică a lui Assunto caracterul de transcendență. Este un timp care trăiește istoria“ (...) ca succesiune, într-un fel de memorie dilatată dincolo de propria individualitate în parte [...]“[64]. Dacă „[...] individul existențializează istoria“ transformîndu-i

în conținut care, empiric, — ca în țesutul nostru — nu există, aceasta se întîmplă „prin emoție estetică“. Și de aceea este adevărat și că „în a trăi istoria ca pe un propriu conținut asimilat memoriei biografice și cu el odată diferit asimilat sau împletit, timpul existenței se istoricizează la rîndul său, își asumă asupra-i istoria *în care* se face istoricitatea *propriei* existențe“[65].

Temporalitatea existenței, „în justificarea sa teoretică“ — lămurește Assunto — este după istorie dar și *dincolo* de istorie, într-o ulterioritate supraistorică; și el precizează această ulterioritate „a acelei naturi care este exigența, în măsura în care nu este numai istoricitate“[66]. Se specifică astfel rațiunile pentru care Assunto nu aderă la identitatea existenței și istoricității, dar concepe existențialitatea ca o figură speculativă care nu este o replică a dimensiunii istorice dar o transcende investind-o cu sine: „[...] orice reducere a existenței la istoricitate abolește ucigînd individualitatea ca atare, protagonistă a istoriei și a destinului însuși: purtătoare, în sine, a unei temporalități de natură care stă deasupra temporalității istoriei și o întemeiază“[67]. Este așadar evident că pentru distincția între existență și istoricitate, între timpul existențial și timpul istoric, este de presupus o concepție a existențialului și a naturii însăși care nu poate să nu se profileze ca o revendicare a dreptului teoretic al metafizicii. Temporalitatea naturii este în fapt considerată „temporalitatea infinită, în care trecut, prezent și viitor sînt calități coextensive și implicîndu-se una în alta, ca fundamentare“[68] care transcende temporaneitatea vieții. Timpul naturii „condiționează istoria, depășind-o“. Dar aceasta se întîmplă nu printr-o negație slabă, căci, deși dincolo de istorie, „timpul naturii fundamentează istoricitatea în care natura „depășește timpul mizer și vremelnic al accidentalității“[69]. Statutul speculativ al conceptului de natură se

pune așadar în raport opus față de analogul concept idealist, în care orizontul constituie o rămășiță de dualism bun de abolit. Aici natura este activitatea spiritualizatoare, un acel *altceva* din spiritul căruia procesul dialectic îi conferă demnitate reducîndu-l la o figură a sa, la un moment al său de consumat sau de absorbit. Astfel, ca o concluzie definitorie, după o lungă serie de pertinente referiri, este lămurit faptul că „timpul naturii [...] este timpul ca durată absolută, succesiune care nu distruge și nu se nimicește: coexistensivitate a prezentului, a trecutului și a viitorului, care sînt în întregime unul în celălalt, și toate trei în fiecare“[70].

Un paradox al temporalității naturale este faptul că în ea „timpul se rostogolește în sine însuși sau este de-a dreptul constant, antic și nou în sine însuși: paradox al unei temporalități în care trecutul amintirii este totodată viitorul așteptării, și viitorul este întoarcere, așa cum trecutul este noutate“[71]. Natura reprezintă, față de istorie, condiția posibilității întîmplării și poziția unui scop pentru totalitatea evenimentelor. Timpul naturii și timpul istoriei și-au schimbat pozițiile pe care le ocupă în imaginea istoricistă a timpului.

Nu relevă, pentru ceea ce urmărim noi, o luare de poziție teoretică a timpului oferită de Assunto mai ales cu privire la critica, argumentată de ea, structurii dialectice a timpului ieșind din istorism; deși merită să observăm că multe sînt punctele în care teoria lui Assunto converge cu cea istoristă sau de-a dreptul o urmează. Specific, vom spune că nu e divergentă, în unele puncte, cu una dintre prospectările cele mai acute și radicale ale problemei timpului, cea pe care Guido Calogero a schițat-o în *Lecțiile sale de filosofie*. Nu numai, de exemplu, prin refuzul unei configurații a prezentului ca limită peren vremelnică între trecut și viitor, refuz în care dintotdeauna con-

cordă concepțiile filosofice cele mai mature, dar prin însăși definirea îndeplinirii fundamentale a prezenței și prin modurile în care sînt prezentate lanțurile implicației de trecut, prezent și viitor. Dar nu vrem să ascundem cu aceasta felul cum prospecțiunea lui Assunto se mișcă în sens opus, radical divergentă de acea poziție, înainte de toate prin concepția ontologică a individului și a timpului său, sau este divergentă față de accentuarea antiteleologică și dialogic voluntaristă. Aceasta din urmă, de fapt, este, în prezențialismul calogerian, aspect preeminent al unei filosofii a practicii ca dialog etic, orientată constant de acel *telos* al scopului filosofiei ca filosofie a cunoașterii, acolo unde, dimpotrivă, gîndirea lui Assunto este tot atît de constant îndreptată de momentul teoretic.

În termeni rezumativi se poate spune că în gîndirea care merge de la *Stagioni e ragioni* și de la *Antichità come futuro* la *Paesaggio e l'estetica* există o temporaneitate care se identifică cu eliberarea plăsmuirii vii de temporalitate, și dimpotrivă există temporaneitatea ca înfățișare a timpului efemer, împrăștiat, fără viitor și fără trecut, prizonier în propria-i finitate, timpul empiric al întîmplării, timpul caduc și risipit atît de dramatic și profund reprezentat de Heidegger. Acesta este timpul de la care pornește Assunto în amplul și vehementul său act de acuzație împotriva miturilor contemporane, prin caracterul lor necoordonat și dizolvant.

Complexul rechizitoriu „antimodern“ în sensul pe care cele două cărți precedente îl determinau, circulă ca o limfă în întreaga operă, însoțind, cînd amar cînd dulce, recunoașterea entuziastă a fenomenologiei formativității naturale, a naturii sălbatice a peisajului gravat cel mai mult în opera omului, a orașului în peisaj, a configurării ansamblurilor urbane ca ambiente arhitectonice construite fiind de om,

care, în stratificarea lor aproape sedimentară, sînt și locurile unui ethos în devenire, *civitates,* expresii *de civilizație* în sensul cel mai larg. Interpretarea analitică a împletirii acestei recunoașteri cu cele care rămîn în fond obiectele privilegiate ale interesului și ale competenței lui Assunto ar cere spațiul unei alte opere. Acele obiecte, sau mai bine *locuri* ideale ale spiritualității sale, ale investiturii sale speculative sînt nu numai operele arhitecturii și aspectele ambientului uman, ci toate artele figurii sau viziunii, și muzica, poezia, istoriografia artistică, estetica și poeticele relative la acele arte și acea poezie, în măsura în care își iau ca subiect natura și peisajul, satul și villele, orașul și grădinile. Sînt exact formele acelei *civitas* ca o creație a unei istoricități care, astfel, se afirmă ca esență și conștiință a metaistoricității existențiale a omului care o pune în fapt. Și a redescrie trama operei ar cere și oprirea asupra uneia din temele ei capitale, cea, în mod special dragă lui Assunto, a esteticității grădinii. Grădina este în fapt exaltată în capitolele finale fiind considerată ca „artă a aparenței spontane ca natură", umanizare a naturii și naturalizare a experienței umane[72]. Naturalizarea-umanizare ni se pare înțeleasă aici ca o reconducere la ideea de natură așa cum e socotită de autorul însuși cu intenția de *răsturnare* de perspective și de aici urmînd recalificarea așa cum au fost semnalate.

Cît despre severa demitizare operată de Assunto asupra cotidianului, pe care îl vede ca o ieșire extremă a privilegiului acordat timpului efemer, timpul care se dizolvă, timpului-consum, nu putem să nu exprimăm cel mai convins și participativ consens și să nu revelăm inerența etico-pedagogică, nu numai estetică, a unei înnoite religii a istoricității (în ciuda distanței de istorism), a reverenței omului în măsura în care omul a făcut-o, al respectului adică pentru omul însuși și pentru structurile originare ale acelui *physis* unde a putut să trăiască

și să dea formă diferită civilizației sale. Epoca noastră, care devine hipercritică demascatoare a oricărei suprastructuri, în timp ce a adoptat desacralizarea ca metodă, tinzînd, cu cele mai rafinate virtuozități ale argumentării și ale reprezentării, să suprime și să distrugă *valoarea,* a pus în ipostază înseși ideologiile *invalidării.* Conținutul lor „realist" conceptualizat se dovedește în fapt tot mai sărac. Pe un drum care vrea să pară fără întoarcere, astfel de conținuturi paralizează și se pietrifică în momentul impus de o negație fără acoperirea relației sale în raportul dialectic, care „înainte de toate — este adevărat — este *peisaj,* dar deoarece trecerea este articularea unui proces, repetarea negativității merge către afirmație. Dacă *Aufhebung* ar fi numai negație nu ar fi termen ireductibil dialectic, și nici din ceea ce se neagă și se menține laolaltă nu s-ar dezlănțui tendința afirmativă a sintezei, sau mai exact acel *télos* al adevărului, extinderea sa escatologică.

Trebuie să convenim cu Assunto în hotărîta denunțare a negativității dezumanizante proprie liniilor de tendință de departe predominante în lumea contemporană. Ni se pare totuși că un spațiu ar mai rămîne pentru a tempera și a atenua diagnosticul său: tocmai pentru că etapa de criză acută s-a apropiat în ultimii ani iar energia creatoare a lumii contemporane este totuși o realitate mai cuprinzătoare și vastă a timpului efemer în care dezagregarea pare să fi luat cuvîntul. Nici în ultimii treizeci sau patruzeci de ani, de altminteri, cu totul pustii pentru lumea artei. Assunto însuși a fost una din călăuze în formularea judecăților semnificative și de recunoaștere a realizărilor de valoare supraviețuitoare în acest orizont. Chiar dacă ar trebui, firește, să respingem, așa cum a făcut el, orice urmare a acelor ideologii și poetici disolutive. Dacă uneori expresia în act a triumfat în opere care par

să plece de la asemenea poziții intelectualiste (reflectate), s-a întîmplat nu ca merit și efect al lor, ci prin saltul calitativ care în multe cazuri desparte rezultatele de intenții. Nu ni se pare, în sfîrșit, că legitimitățile unei revendicări istoriografice nedeterminate de dilatări apologetice și ale unei eficacități a unei critici viguroase a prezentului, le-ar corespunde tot atît de legitim aspirația către o radicală demodernizare care ar sfîrși prin a-și asuma în alt chip — și prin urmare prin a confirma — caracterul unei generale regresii, încremenind într-un orizont de necesitate raportul poetică-poezie. Acesta, în schimb, poate totdeauna în mod fericit să se deschidă, prin ceea ce în poetici există ca intențional, către dezechilibrul și către salutarele dezmințiri ale concretelor realizări operative.

Pe de altă parte aceeași concepție assuntiană despre timp, tocmai pentru că este atît de sensibilă la istoricitate, contribuie, chiar fără să și-o propună, la a aminti felul cum conservarea totală a unui ambient sau fixarea extratemporală a trecutului, a trecutului însuși îi ia pînă la urmă orice stabilitate și valoare, deoarece este viața care, continuă înnoire — sau înlănțuire prezențială de trecut și viitor —, cere modificări și schimbări atît în interior, ca și în acel rod al său considerat în operele care se exteriorizează în obiecte și constituie ambient organic, îndreptat de „simultaneitatea" estetică, rezultînd din contemplarea creatoare de istorie. În relație cu aceasta se vrea *antichitatea ca viitor* — fie că-i divizăm fie că nu dimensiunile ontologice pe care în ambientul acestor opere le instituie — să dobîndească, și în perspectivele filosofiei, aspectele de proiect, adică, anticipare de viitor. A vorbi de momente reconstructive implicite și esențiale nu ar fi așadar impropriu, pentru că însești liniile concepției lui Assunto par să îndreptățească faptul, atunci cînd vorbesc despre natura spirituală și umanizantă și cînd configurează anticul ca

viitor, în motiv genetic, al transformărilor care în acea atitudine de contemplare cognoscitivă își găsesc totodată afirmativitatea teoretică și *télosul* operativ.

VITTORIO STELLA

NOTE

1. Milano, Il Saggiatore, 1961.
2. Köln, DuMont, 1965, nella *Kunstgeschichte* coord. de Ernesto Grassi e Walter Hess.
3. Milano, Mursia, 1967.
4. Milano, Mursia 1973.
5. Napoli, Giannini, 1973.
6. Asupra acestei probleme legată de ultima scrisoare a lui Croce rămîne fundamentală lucrarea lui G. Sasso, *Benedetto Croce. La ricerca della dialettica, (Benedetto Croce. Căutarea dialecticii)*, Napoli, Morano, 1975.
7. pp. 11—59.
8. *Stagioni e ragioni*, op. cit., p. 18.
9. *Ibidem*, p. 11.
10. *Ibidem*, p. 13.
11. *Ibidem*, p. 12.
12. *Ibidem*, p. 24.
13. *Ibidem*.
14. *Ibidem*, pp. 14—15.
15. *Ibidem*, p. 15.
16. *Ibidem*, p. 15.
17. *Ibidem*, p. 29.
18. *Ibidem*, pp. 33—34.
19. *Ibidem*, pp. 63—108.
20. *Ibidem*, pp. 111—145.
21. *Ibidem*, p. 16.
22. *Ibidem*, p. 33.
23. *Ibidem*, p. 71.
24. *Ibidem*, p. 78.
25. *Ibidem*, p. 85.
26. *Ibidem*, p. 80.
27. *Ibidem*, p. 81.
28. *Ibidem*, p. 80 e cfr. *ibidem*, p. 104, nota 74.
29. *L'antichità come futuro*, op. cit., pp. 40—41.
30. *Ibidem*, p. 110.
31. *Ibidem*, p. 107.
32. *Ibidem*, p. 110.
33. *Ibidem*, p. 65.
34. *Ibidem*, p. 30.
35. *Ibidem*, p. 69.
36. *Ibidem*, p. 139.

37. *Ibidem*, p. 142.
38. *Ibidem*, p. 156.
39. *Estetica. Teoria della formatività*, Bologna, Zanichelli, 1960², p. 117.
40. *L'antichità come futuro*, op. cit., p. 14.
41. *Ibidem*, p. 17.
42. *Ibidem*, p. 69.
43. *Ibidem*, pp. 15—16.
44. *Ibidem*, p. 148.
45. *Ibidem*, p. 88.
46. *Ibidem*, p. 57.
47. *Ibidem*, p. 100.
48. *Ibidem*, p. 113.
49. *Ibidem*, p. 112.
50. *Ibidem*, p. 116.
51. *Il paesaggio e l'estetica*, op. cit., vol. I, p. XII.
52. *L'antichità come futuro*, op. cit., p. 13.
53. *Ibidem*, pp. 33—34.
54. *Il paesaggio e l'estetica*, op. cit., vol. I, p. 52.
55. *Ibidem*, vol. I, pp. 73—74.
56. *Ibidem*, vol. I, pp. 74—75.
57. *Ibidem*, vol. I,, p. 55.
58. *Ibidem*, vol. I, p. 55.
59. *Ibidem*, vol. I, p. 57.
60. *Ibidem*, vol. I, p. 57.
61. *Ibidem*, vol. I, p. 61.
62. *Ibidem*, vol. I, p. 59.
63. *Ibidem*, vol. I, p. 60.
64. *Ibidem*, vol. I, p. 60.
65. *Ibidem*, vol. I, p. 61.
66. *Ibidem*, vol. I, p. 88.
67. *Ibidem*, vol. I, pp. 88—89.
68. *Ibidem*, vol. I, p. 85.
69. *Ibidem*, vol. I, p. 88.
70. *Ibidem*, vol. I, p. 126.
71. *Ibidem*, vol. I, p. 96.
72. Succesiv momentului pe care îl considerăm aici articulîndu-se aproape în trilogie, în cărţile despre care vorbim, Assunto a vorbit despre natură, despre peisaj şi despre timp în capitolele sau eseurile tuturor operelor sale, sau: *Specchio vivente del mundo (Artisti stranieri in Roma, 1600—1800)*, — *Oglinda vie a lumii (Artişti străini la Roma, 1600—1800)*, Roma, De Luca, 1978; *Infinita contemplazione. Gusto e filosofia dell' Europa barocca (Infinita contemplaţie. Gust şi filosofie a Europei baroce)*, Neapole, Societa Editrice Napoletana, 1962; *Filosofia del giardino e filosofia nel giardino. Saggi di teoria e storia dell' estetica (Filosofia grădinii şi filosofia în grădină. Eseuri de teoria şi istoria esteticii)*, Roma, Bulzoni, 1981; *Verità e bellezza nelle estetiche e nelle poetiche dell'Italia neoclasica e primoromantica (Adevăr şi frumuseţe în poeticile Italiei neoclasice şi timpurii romantice)*, Roma, Quasar, 1984; *Il parterre e i ghiacciai. Tre saggi di estetica sul paesaggio del Settecento (Straturi de flori şi gheţari. Trei eseuri de estetică despre peisajul din Settecento)*, Palermo, Edizione del Novecento, 1985; *La parola anteriore come parola ulteriore (Cuvîntul anterior ca un cuvînt ulterior)*, Bologna-Palermo, Il Mulino (Aesthetica), 1984; *La città di Anfione e la città di Prometeo. Ideea e poetiche della città (Cetatea lui Anfion şi cetatea lui Prometeu. Idee şi poetici despre cetate)*, Milano, Jaca Book, 1984. Momentul esenţial de scindare în dezvoltarea teoretică a lui Assunto, rămîne însă, după părerea noastră, cel asupra căruia am atras aici îndeosebi atenţia.

LEGENDELE ŞI COMENTARIILE ILUSTRAŢIILOR

I şi II. *Frumosul ideal,* ca unul din posibilele elemente de referinţă estetică ale peisajului, celebrează natura constituindu-se în imaginea unui timp care în orice clipă ar avea toate perfecţiunile posibile şi în fericirea anotimpurilor fără contrast, ar uni frumuseţea dimineţii cu cea a înserării — *la rosée du matin et le serain du soir,* din care, după biografii săi, Claude Lorrain (Claudio Lorenese) ştia să adune într-un acelaşi loc diferitele aspecte, şi le reţinea, pentru a da din ele, în picturile sale, o sinteză. Instituţia peisagistică a frumosului ideal este o natură a cărei realitate corespunde întru totul *ideii:* natură căreia nu-i lipseşte nimic, al cărui prezent nu cunoaşte nostalgii sau aşteptări, fie trecut şi viitor faţă de sine şi în sine. Este natura ideală a *satului cu moară* (Roma, Galeria Doria-Pamphily) de Claude Gellée, ucenicul cofetar venit la Roma din Lorena: care la Roma s-a descoperit pictor, şi la Roma şi-a pictat peisajele gîndite ca „vîrste de aur, de turme care pasc, de ape nemişcate de nici o adiere de vînt, şi cu un aer calm, luminos, imagini de perfectă armonie între om şi natură"; cu adevărat demne de atributul de *virgiliane* (Kenneth Clark, în: *Enciclopedia universale dell' arte,* X, 353), deoarece în fiecare din ele seara lui Titirus („... *iam summa procul villarum culmina fumant / maioresque cadunt altis de montibus umbrae*" — deja acoperişurile înalte ale caselor din depărtare fumegă şi umbre tot mai mari coboară de pe munţii semeţi) este totodată şi strălucitoarea amiază în care Enea şi tovarăşii săi, după ce au urcat noapte şi zi cursul Tibrului („*et longas superant flexus variisque teguntur /arboribus viridisque secant placido aequore silvas*" — şi înaintează de-a lungul fluviului — si sînt acoperiţi de tot felul de copaci înverziţi şi străbat pădurile în şesul lin) zăresc în depărtare vîrful

Palatinului: „*Sol medium coeli conscenderat igneus orbem, / cum muros arcemque procul ac rara domorum / tecta vident...*" — „*Soarele de foc urcă în slava cerului, în timp ce se zăresc zidurile şi fortăreaţa iar în depărtare rarele acoperişuri ale caselor*". Descoperindu-şi la Roma vocaţia spre pictură, şi după ce a asimilat şi şi-a însuşit perfect poetica „frumosului ideal", Lorenezul a fost unul dintre pictorii care au contribuit cel mai mult la identificarea şi instituţionalizarea estetică a ţinuturilor din jurul Romei, propunîndu-le ca model exemplar de peisaj corespunzător concepţiei care identifica, în frumosul ideal, categoria estetică. Spre sfîrşitul secolului al nouăsprezecelea, Gabriele D'Annunzio avea să privească adesea şi să judece peisajul din împrejurimile Romei cu ochii lui Claude Lorrain: „*Îmi spun mie stejarii:... [...] ... / Suflet ostenit, vino. Binecuvîntată e umbra. În umbră / este înţelepciunea. Vino. Numai în umbră e pacea / Vino. Drag ne este nouă omul gînditor. Aici i-a plăcut lui Claudio / să-şi împletească gîndurile cu marile noastre gînduri, / Spun stejarii. În oglinda riului roşeşte / în pădurea / ce nu uită, pustia casă a Lorenezului. / Claudio, pictor senin, auzi poate? Poate încă / Dulcele tău spirit sălăşluieşte în dulcea casă? / Poate privirea-ţi cercetează pe cerul aburit fugarii / nori care pe pînzele tale îţi înnobilează mîna? ...*" (*Elegii romane* 1887—1891). Născut atunci cînd Lorenezul avea şaizeci şi doi de ani, Jan Frans Bloemen, flamand romanizat (1662—1749), a interpretat pictural, urmînd poetica frumosului ideal, locurile reale din Roma şi din împrejurimile sale, ca: *Micile cascade de la Tivoli,* care au furnizat subiectul pentru *Peisaj cu cascade* de la Galeria Doria Pamphily (II).

III. Frumosul ideal, graţia, sublimul sînt determinări interne ale categoriei estetice, omogene, pe de o parte, cu conceptul pur de frumuseţe, în transcendentalitatea sa unică şi identică cu sine, şi omogene, pe de altă parte, cu situaţiile existenţiale schimbătoare în care categoria estetică se uneşte cu multipla variaţie a experienţei trăite. Frumosul ideal, sublimul şi graţia instituţionalizează, atunci cînd sînt propovăduite de peisaj, un anume aspect al naturii, şi fac din ele un model pentru poetici, un element de referinţă pentru judecăţile de gust. Se întîmplă atunci ca peisajul imaginat pictural să fie cu ostentaţie dat ca exemplu de perfecţiune absolută, oglindă în care peisajele efectiv existente sînt privite pentru a se recunoaşte o eventuală frumuseţe a lor: care poate fi *ideală* ca *sublimul* sau *graţioasă.* Şi model absolut de peisaj în care frumuseţea este graţia — în sensul teologic şi mariolo-

gic derivat în parte din *Mariale* a lui Albert cel Mare — a fost Paradisul așa cum picturilor secolului al patrusprecelea tîrziu sau a începutului de secol cincisprezece le-a plăcut să-l reprezinte, în opere între care exemplară este *Madona cu trandafiri* de Stefano da Zevio (sau Stefano da Verona: 1374—1438), astăzi la muzeul Castelvecchio din Verona. Grația, aici, este mîntuirea lumii, infinitizare a finitului, eliberare de moarte și de păcat, și de orice fel de nefericire în sărbătoarea veșnic binecuvîntată de care se bucură toate creaturile; sărbătoare a unei naturi veșnic în floare în peisajul în care aurul nu mai este spațiul infinit reprezentat în infinitatea sa ultramundană și deasupra timpului, ci este făgăduința unui nou cer și a unui nou pămînt, ba chiar unitate a Pămîntului și a Cerului în Edenul recîștigat de binecuvîntarea divină a cărei mijlocitoare este Madonna care-și ține la sîn Pruncul. Fericire supramundană adusă în lume de creaturile cele mai nobile ca înfățișare, și cele mai vulnerabile, pe care le sărbătorește o femeie încoronată (Sfînta Caterina din Alexandria) și toate cele mai vesele creaturi ale pămîntului și cerului: îngerii care se joacă și fac muzică și cîntă, și păsările și păunii, într-o poiană smălțuită cu tot felul de flori, unde apa vieții (Grația Divină, exact) curge dintr-o fîntînă care culminează în relicvarul de orfevrărie și smalțuri gotice, într-un recipient cu margine înflorită toată de trandafiri cățărători. Este modelul unei poetici, expunerea, în imagine, a unui element de referință al judecății estetice: care avea să fie cultivat încă multă vreme, dacă, în 1505, Jean Lemaire de Belges nu l-ar fi reevocat în cheie profană, în a doua *Epistre de l'Amant Vert*, scrisă pentru a celebra un papagal, numit, întocmai, *Amant Vert*, îndrăgit de Margareta de Austria, regenta Țărilor de Jos: *„Finablement survint belle lumière / sans encombrier de nieble ou de fumiere / Et peu après nous trouvasmes l'issue / Plaine de mousse et d'herbette houssue. / La porte estoit de corne transparente / Qui fut ouverte, et l'entrée apparente: / Tout regardé. Nous estions dans une isle / Belle, plaisant, amoureuse et fertile, / Plaine d'oiseaux tres doulcement chantans / Et d'animaulx parmy l'herbe trattans / Sans grief tumulte et sans noise ou discorde"* (*„...În sfîrșit pe neașteptate o frumoasă lumină se arată / Fără nori sau pete de întuneric / Și numaidecît am găsit ieșirea / Plină de mușchi și ierburi curate ca-n palmă. / Ușa era din corn străveziu / și deschisă era, și intrarea fățișă: / Am privit pretutindeni. Eram într-o insulă / Frumoasă, încîntătoare, plină de iubire și roditoare, / Plină cu păsări cîntînd preadulce / Și cu animale alergînd printre ierburi / Fără lacrimi șuvoi și fără plîctis sau neînțelegere"*).

IV. Ideea estetică a grației, și ca element referitor la peisaje și ca bază a poeticii instituționalizînd unele aspecte ale peisajului natural, a fost profesată în secolul XVIII, cu motivații filosofice diferite: de la cele ale lui Leibniz (care teoretizase o continuitate de gradațiozitate profană și grația teologică ca o continuitate de natură și grație, de sensibilitate și intelect, și perfecțiune estetico-morală a lumii) la cele ale senzualismului și naturalismului unor iluminiști, care puneau gradațiozitatea ca frumusețe absolută în raport cu libera spontaneitate a naturii, și prin urmare cu fiziocratismul economic. Din această concepție a unei naturi care îi hrănește pe cei vii și este favorabilă iubirii și oricărei fericiri, s-a inspirat poemul despre *Anotimpuri* a lui Saint-Lambert: *Arcadia iluministă și umanitară*, în care *sentimente, idei, obiceiuri, orînduiri politice, structuri sociale* „apar ca rezultat al adaptării omului la diferite clime și condiții de viață, ca produs al unui raport senzorial între individ și natura care îl încojoară" (De Nardis, *Saint-Lambert*, cit., pp. 124—130). In poemul lui Saint-Lambert, grația campestră (rafinată rusticitate sau rafinament rustic) inspiră inimilor umane idile ca aceasta care în prima ediție (Amsterdam, 1769) este ilustrată de o gravură de Le Prince după desenul lui Watelet: și aici grația peisajului este fericire virtuoasă, virtute fericită a naturii.

V, a, b. Secolul XVIII a fost un secol în care, chiar și prin aprecierea peisajului, cele mai diferite și opuse determinări ale categoriei estetice operau simultan, chiar dacă erau profesate toate împreună, cum se întîmplă la Cochin junior, care polemiza în teorie împotriva gradațiozității prerococo dar o realiza în gravurile sale. Astfel, în timp ce cunoștea o largă răspîndire estetica grației naturaliste, care aducea în modă unele aspecte ale peisajului astăzi încă definite ca „settecentești", nu din pricina asta, în ce privește peisajul, s-a epuizat gustul pentru „frumosul ideal". În imaginile care ilustrează *Voyage du jeune Anacharsis* (1757 ș.u) a abatelui Barthélemy, text fundamental al gîndirii neoclasice, frumusețea, concepută în maniera lui Poussin ca idee care coboară într-o natură favorabilă ei, este identificată în imaginea unei Grecii în care clasicismul din secolul XVII trece fără soluție de continuitate în acel neoclasicism din care Grecia, cu clima sa, cu lumina sa, cu monumentele sale mai mult sau mai puțin idealizate, este propusă ca model pentru orice posibilă frumusețe de peisaj. Este Grecia așa cum a înfățișat-o autorul imaginii care, în ilustrațiile la *Voyage du jeune Anacharsis* îi reprezintă pe *Platon și discipolii săi lîngă Capul Sunio (a)* unde frumusețea este ordine, măsură, armonie a liniilor verticale și orizontale. Dar o altă moștenire

a primit-o gustul secolului al şaisprezecelea de la secolul precedent: cea a peisajelor *pitoreşti,* pentru o natură plină de volume contrastante, de linii diagonale care se încrucişează, de situaţii uimitoare şi antagonice: ca în arbitrara vedută din Siracuza, la adăpostul Etnei, gravată între sfîrşitul secolului al XVII-lea şi începutul secolului al XVIII-lea, şi care s-a bucurat de mare succes în prima jumătate a secolului al XIX-lea *(b).*

VI—VII. Vulcani, stînci, cascade, prin forţa contrastelor pe care le aduc în peisaj, au fost obiecte foarte dragi gustului settecentesc pentru frumuseţea *pitorească.* Determinarea pitorescului este o determinare a categoriei estetice care a avut mare succes în secolul XVIII, care îi recunoaşte modelele în opera unor pictori din secolul al XV-lea ca Salvator Rosa sau Ruysdael; între care nu rareori se făcea o distincţie ca între pitoresc adevărat şi propriu şi cel sălbatic, în orice caz contrapunîndu-i lui Claude Lorrain şi lui Poussin ca maeştri ai frumosului ideal, sau *mare:* „picturesque=Ruysdael; Grand=Claude and Poussin; savage=Salvator Rosa" (J. Malton, *Essay on British Cottage Architecture,* 1798, în: Carrit, *A Calendar of British Taste* cit. p. 437). Pitorescul peisajului ca şi al artei consta în „efecte care acţionează asupra sentimentului dar nu pot satisface raţiunea" (Luigi Salerno, în: *Enciclopedia universale dell Arte* i, X, 621; şi totuşi fundamentarea sa filosofică era căutată în gîndirea empiristă, de soarta căreia, dealtminteri, este legată afirmarea şi consolidarea esteticii pitorescului în gustul militant englez al secolului al XVIII-lea. Acestui gust i se datoreşte instituţionalizarea *pitorescului* ca o determinare a categoriei estetice, şi nu ca un sinonim al *picturalului* pur şi simplu, sensul în care adjectivul *picturesque* este folosit de Watelet în cîntul al treilea al poemului său despre *Art de peindre,* intitulat, exact, *L'invention picturesque.* Succesiv, raportul avea să se inverseze; şi *picturalul* prin excelenţă, adică demn de a fi estetic apreciat şi artistic reprodus pentru a face din el un model de judecată în ce priveşte peisajele reale, ajunge socotit *pitorescul,* aşa cum îl descrie, cu directe şi indirecte reminiscenţe ale culturii engleze settecenteşti, pictorita romană Marianna Dionigi, autoarea unui opuscul *Precetti elementari nella pittura de'paesi (Precepte elementare despre pictura peisajelor),* publicat sub îngrijirea Academiei San Luca, în 1816: „Fericit pictorul care fixează punctul de vedere într-un loc unde să intre un munte izolat care în părţile sale aderente şi în totul poate călăuzi către un munte vulcanic. Întregul ansamblu vulcanic este favorabil peisagistului, fiind variat în mişcările terenului, şi în

culoarea care îl compune. Este pitorească inegalitatea pricinuită de erupţii: masse de lavă îngrămădite, întrerupte de straturi de roci eruptive, de nisip, de substanţe minerale, de pămînt vegetal (care oferă o frumoasă contrapunere de bogată vegetaţie) şi marile steiuri din crăpăturile cărora se ţine fixate prin rădăcini stejarii tari, totul iese admirabil..." (pp. 119—120). Cu ochii atenţi la pitoresc, înţeles în acest mod, vizitase Italia, în 1785 Charles Du Paty, ale cărui *Lettres sur l'Italie* (publicate postum, poate sub îngrijirea fiului său Louis-Charles, pictor neoclasic napoleonian) intenţionau să alăture Greciei *ideal frumoasă* a lui Barthélemy o Italie *pitoresc frumoasă: „... il faut espérer qu'un jour le jeune Anacharsis, après avoir voyagé dans la Grèce avec tant de succès et de gloire, visitera l'Italie..." („... trebuie să sperăm că într-o zi tînărul Anacharsis, după ce a călătorit în Grecia cu atîta succes şi glorie, va vizita Italia...").* Pitoresc este, în veduta Vezuviului care ilustrează scrisorile napoletane ale lui Du Paty, contrastul între vegetaţia de ramuri şi frunze din primul plan şi fumul care se înalţă din gura vulcanului printre pietre şi cenuşe, (VI); şi pitorească este singurătatea în care apele Cascadei celei Mari din Tivoli coboară cu o albă luminozitate pe piatra întunecată şi copacii fixaţi de ea în rădăcini (VII). În pitoresc, însă, era latent un contrast între dramatism şi plăcere, pe care estetica sublimului chiar în anii în care îl dezvolta în sensul *plăcutei groaze,* instituţionalizînd-o în modele de peisaj ale căror prototipuri aveau să fie munţii şi gheţarii, chiar în măsura în care nu totdeauna se putea întîlni în ei acea superficialitate plăcută de efecte contrastante care deosebeşte *pitorescul* de *frumosul ideal* şi de *graţie.*

VIII.—IX. În 1781, Horace Bénedict de Saussure s-a dus de la Geneva la Courmayeur prin Col Ferret: *„J'avais couché là dans un petit cabaret qui appartient à un officier au service de France. Cet officier, qui est un paysan Valaisan, fait tenir cette auberge par sa fille, qui étoit alors agée de 15 à 16 ans; elle partage ses soins entre les étrangers qu'elle reçoit, et l'économie d'un petit troupeau dont elle a la garde; et elle remplit son emploi de cabaretiere avec l'innocence et la candeur d'une bergère..." („Am dormit acolo într-o cabană mică, care aparţine unui ofiţer în serviciul Franţei. Acest ofiţer, care este un ţăran valesan, ţine acest han prin fiica lui, în vîrstă pe atunci de 15—16 ani; ea îşi împarte grijile între străinii pe care îi primeşte, şi chiverniseala unei mici turme pe care o are în pază; şi ea îşi îndeplineşte slujba de cabanieră cu inocenţa şi candoarea unei păstoriţe...").* Acum optsprezece, douăzeci de ani în urmă, nu

era greu, străbătînd Alpii, să găsești adăposturi asemănătoare celui descris de De Saussure; care, de-a lungul șoselei, avusese posibilitatea să observe că *„la condition des bergers, si douce et si riante dans les poésies pastorales, n'est pas toujours telle dans la réalité"* (*„condiția de păstor, atît de dulce și zîmbitoare în poeziile pastorale, nu este totdeauna așa în realitate"*) — considerație care nu admite obiecții, cel puțin cînd ele, astăzi tot mai numeroase, de la *dreapta* sau de la *stînga* pun în discuție *bunăstarea* civilizației tehnologice de unde neplăcerile (și mai mult sau mai puțin ipotetica dulceață?) a condiției pastorale au fost fără îndoială eliminate. **Întors la Courmayeur** în 1787, De Saussure, s-a întors la Val Ferret, pătrunzînd pînă la o localitate *„d'où l'on avoit une vue superbe du Mont-Blanc, de ses grandes tranches pyramidales et de sa pointe la plus haute, qui est couleur de neige... [...] ... De ce même endroit, on reconnoit aussi le Cramont, le col de la Seigne, et les pyramides calcaires qui sont auprès de ce col..."* (*„de unde aveai o vedere superbă spre Mont-Blanc, spre marile sale muchii piramidale și spre vîrful său cel mai înalt, care este de culoarea zăpezii... [...] ... Din același loc, recunoști de asemenea Cramont, trecătoarea de la Seigne și piramidele calcaroase care sînt lîngă această trecătoare..."*); și din schița sumară a acelei vedute pe care a făcut-o Bartolozzi, tovarăș de excursie și colaborator științific al lui De Saussure, pictorul și gravorul genevez Wolfgang Adam Toepffer, precursor al picturii romantice de peisaj, a realizat o gravură (VIII) care ilustrează cel de al doilea volum din *Voyage dans les Alpes*. Acea gravură, Immanuel Kant, pasionat cititor al cărții lui De Saussure, a avut-o firește sub ochi atunci cînd, în *Analitica Sublimului*, a instituționalizat peisajul alpin, cu povîrnișurile sale și colții săi, ca model al unui peisaj sublim (*„Kühne, überhangende, gleichsam drohende Felsen..."* — Sublimul teoretizat de Kant este *un sentiment de neplăcere* privitor la un obiect, care trezește conștiința unei însușiri nemărginite a subiectului nostru; și exclude așadar din sine plăcerea sensibilă a pitorescului; astfel, nu există în gravurile lui Toepffer pentru acele *Voyages* ale lui De Saussure, nici o notă care să ne îndreptățească să le calificăm drept pitorești, și să vedem în ele o instituționalizare a peisajului alpin ca model de natură pitorească. Nici măcar în Haller, sau în Rousseau, ceilalți doi mari autori ai instituționalizării estetice a Alpilor, nu putem găsi vreo înclinație spre pitoresc: trebuie spus, totuși, că la Haller sublimul alternează cu grația (înțeleasă în sensul leibnizian, și protestant); și că unirea sublimității preromantice și

grației aproape ca și rococo, de care s-au simțit atrași în interpretarea pe care au dat-o peisajului alpin Gravelot și Choffara ilustrînd unele episoade din *La Nouvelle Héloïse* (IX), își poate găsi o explicație care s-o justifice teoretic, pentru Rousseau, în faptul că natura poate sublimă și grațioasă totodată, dar niciodată pitorească. Din această tensiune prin care sublimul (estetic) al naturii ducea la grație (în sens religios) și grația (estetică) a naturii înalță sufletul la sentimente de sublimă religiozitate, s-a alimentat, dealtminteri, așa-zisul naturalism *rousseauist*: *„Je me levois tous des matins, avant le soleil. Je montois par le verger voisin dans un très joli chemin que étoit au dessus de la vigne et suivoit la côte jusqu'à Chamberi. Là tout en me promenant je faisois ma prière, qui ne consistoit pas en un vain bulbutiement des levres, mais dans une sincére élévation de cœur à l'auteur de cette aimable nature dont les beautés étoient sans mes yeux..."* (*„Mă sculam în fiecare dimineață, înaintea răsăritului de soare. Urcam prin livada vecină pe un drum foarte frumos care era deasupra viei și urma coasta pînă la Chamberi. Acolo, tot plimbîndu-mă, îmi făceam rugăciunea, care nu consta într-o zadarnică bîlbîire a buzelor, ci într-o sinceră înălțare a inimii către autorul acestei frumoase naturi ale cărei frumuseți erau sub ochii mei..."*) (*Confessions*, L.VI).

X—XI. Dacă în mică parte, sau deloc, în secolul XVIII, estetica pitorescului a avut în instituționalizarea peisajului alpin ca model caracterizat de acea tensiune de grație și sublim despre care depun mărturie poeziile lui Haller, opera literată a lui Rousseau și unele pagini minore (*„The contrast between this cultivated Valley, and its savage boundaries, was so striking, that it seemed like Beauty reposing in the arms of Horror"* — Helen Maria Williams, 1792), foarte strînsă este în schimb corelația între estetica pitorescului și gustul care și în peisaj a instituționalizat modelele orientale, făcînd din ele o paradigmă a unei frumuseți peisagiste care contesta, să spunem noi, normalitatea clasicistă și neoclasică a „frumosului ideal". Și faptul că în pitoresc trebuie identificat idealul estetic din care s-a alimentat interesul pentru peisajele orientale (sau pentru cele despre care se credea că ar fi peisaje orientale), interes împins pînă la dorința unei imitații conștiente, îl atestă unele observații conținute în preafaimoasa *Dissertation on Oriental Gardening* de Chambers, pe care o putem citi în traducerea prescurtată a contelui Ercole Silva, în primii ani ai secolului al nouăsprezecelea, într-un capitol din tratatul său despre *Grădinile engleze;* unde este și re-

prezentat un model a acelor edificii prin care se căuta a se da peisajului o pecete artificială de chinezărie: o pagodă cu plan și secțiune a cărei așezare este indicată în peisajul căruia, cu simpla prezență, îi accentuează naturalul pitoresc (X). Și cu privire la Chambers va fi de ajuns să amintim descrierea rîurilor Chinei, ale cărei maluri sînt cînd „aride și nisipoase, cînd acoperite de păduri pînă spre izvor. Netede în unele locuri, și împodobite cu arbuști și flori, în alte locuri se transformă în blocuri tari de stîncă, care au caverne, unde o parte din apă cade cu tot atîta zgomot și furie... [...] .... Rîurile urmează rareori linia dreaptă; șerpuiesc, și sînt întrerupte de diferite neregularități. Uneori sînt mai înguste, zgomotoase și rapide; alteori sînt lente, largi și adînci. În rîuri și în lacuri se văd trestii; și alte plante și ierburi acvatice...". Și că la instituționalizarea estetică a peisajului chinez au contribuit motivații culturale de diferite ordine, ca efect al cărora în pitoresc se inclusese și o idee a naturii orientale ca natură grațioasă (de aici confirmata legătură a gustului pentru peisajul oriental cu poeticile rococo-ului), putem să confirmăm faptul recurgînd la relațiile în care misionarii iezuiți apologizau într-un anume fel pămînturile apostolatului lor; și amintindu-l pe Leibniz (care în vremea șederii sale la Roma a legat prietenie cu viitorul cardinal Tolomei, Secretar al Asociației Propaganda Fide) cu interesul său pentru limba chineză și scrierea ideogramatică, și pentru acea *teologie naturală a chinezilor* de care el susținea că s-a ocupat, scriind iezuitului Bartholomé De Bosses, la 13 ianuarie 1716. Și nu trebuie uitat foarte activul comerț între Europa și Extremul Orient dezvoltat de cele trei puternice Companii ale Indiilor; franceză, olandeză și, mai ales, engleză. Anglia a fost cea prin care, mai exact, pasiunea pentru peisajul oriental, de modă chineză, a devenit atît de intensă; și atît de populară încît să inspire decorarea mobilierului, hîrtiei de tapet și veselei, chiar și de modestă și curentă factură, care în secolul al nouăsprezecelea aveau să fie larg exportate sau copiate în întreg continentul european (XI).

XII. „Efectele produse de ruinuri, nu numai că le îndreptățește imitarea, dar le fac și foarte mult prețuite..."; „... Toate ruinurile îndeamnă spiritul să facă comparația între starea anterioară și cea prezentă; ne aduc în minte timpurile și trecutele lor evenimente; și imaginația găsește în monumentele pe care ni le oferă prilejul de a pătrunde dincolo de ceea ce văd ochii, și de a se pierde printre imagini, izvoare tainice, dar pline de plăcere și de o caldă melancolie. Astfel sînt efectele morale ale

adevăratelor ruinuri; și atunci cînd cele artificiale sînt închipuite în așa fel încît să producă o iluzie fericită, pot prilejui aproape aceleași senzații..."; „Contemplați acest mic templu doric în ruină. Așezat pe o ușoară înălțime, are de o parte desișul unei păduri, iar de alta privește urcînd soarele la orizont...". Astfel scria Silva; și templul ilustrat de gravura în aramă a lui Riboldi, pe care el o comentează, fusese construit la cererea lui, pe un teren proprietatea lui, în Cinisello, localitate devenită astăzi lăcaș al atîtor italieni din alte regiuni pe care magnetul bunăstării tehnico-industriale i-a atras la Milano. Și motivațiile teoretice pe care Silva le aduce pentru *ruinurile artificiale* rezumă, se poate spune, estetica pitorescului. Estetica pitorescului, în fapt, a valorificat construcțiile *în stare de decadență, fragmentare, fărîmate, cotropite de ierburi*, „prin urmare cotropite cu peisajul, aproape resorbite în dezordinea naturii"; promovînd astfel *ruinismul picturii din secolul XVIII* — „fie în sensul gustului „*rocaille*", fie în sensul preromanticei „poezii a ruinurilor" — și justificînd *ruinurile false, avînd scopul* „de a recrea efectul celor autentice din cele mai sugestive zone arheologice" (Luigi Salerno, în: *Enciclopedia Universală dell'Arte*, X, 621). Dar nu trebuie să cedăm ispitei de a judeca estetica pe care o construiau ruinurile artificiale — și sînt universal cunoscute cele pe care principele Marcantonio IV a poruncit să fie construite la Villa Borghese între 1789 (Templul Dianei), și 1792 (Templul Faustinei) — ca un fel de premergere la etalarea de astăzi care inserează rămășițele arheologice în zidurile de centură ale villelor pentru noii îmbogățiți. In pasiunea sa pentru ruinuri, estetica pitorescului se depășea pe sine, apropiindu-se de *sublim*, și constituindu-se urmașă a unei tradiții antice și ilustre: tradiția lui Hildebert de Lavardin („*longa tuos fastus aetas destruxit, et arces / Caesaris et superum templa palude iacent*" — *vîrsta cea înaintată ți-a distrus trufia și fortărețele împăratului și templele zac deasupra mlaștinii*") a lui Petrarca („*Et euntibus per menia fracte urbis et illic sedentibus ruinorum fragmenta sub oculis erant...*" — *(Și cei care merg prin fața zidurilor orașului și cei care stau înăuntrul lor tot ruine întîlnesc...)*. Și trecerea *pitorescului* spre *sublim*, în considerarea unui peisaj populat de ruinuri, este completată în *Proemio* de Alessandro Verri: „... De cum vălul nopții acoperă văzduhul, înlesnea liniștea și tăcerea... [...] ... O colibă țărănească se ivește peste mormintele scipionice, la care duce o peșteră subterană asemenea unei vizuini de sălbăticiuni. Pe acest drum cam prăpăstios și îngust am ajuns la mormintele stirpei de neam..." *Le notti romane (Nopți romane*, sub în-

grijirea lui Renzo Negri, Bari, Laterza, 1967, p. 5). *Sublimul* este aici identificare de istorie și natură, istoria care devine, în ruinuri, natură (v. vol. I, fig. XVII, XXVIII, *a, b*). Faptul avea să-l experimenteze Stendhal, așezat în diferite unghiuri la Coloseu, să asculte adînca liniște care urma neașteptatelor fugi ale păsărilor din tufișurile *„qui couvrent les sièges les plus élevés où se plaçait jadis le peuple roi"* (*„care acoperă locurile cele mai înălțate unde se așeza odinioară poporul rege"*), repetîndu-și un vers din La Fontaine, *„C'est le sombre plaisir d'un coeur mélancolique"* (*„este dureroasa plăcere a unei inimi melancolice"*). Și este obligatorie, încă o dată, amintirea lui Byron: *„... there is a power / And magic in the ruined battlement, / For wich the Palace of the present hour / Must yield its pomp, and wait till Ages are its dower..."* — *„... este o putere / și o vrajă în lăcașurile ruinate / Pentru care Palatele de acum / Trebuie să se îngroape și să aștepte timpul cînd vor fi scoase la iveală.*

XIII. Pictura de peisaj și literatura de peisaj îndreptățesc totdeauna o observație și o lectură care să le interpreteze ca pe o critică a peisajului, ca natură modelată de om. Pictura și literatura, în măsura în care își asumă ca subiect peisajul, nu arată, de fapt, esența peisajului în universalitatea sa, așa cum, în mod particular, este adus de idee în realitate, după poeticele cu care scriitorii, poeții, artiștii, interpretează *peisajul*, loc în care timpul se spațializează în imagine, și îl prezintă ca un *loc*. Este *locul* artei lor: spațializînd *timpul* într-*un timp*, care este cel al cărei imagine arta, ca fondatoare a unui peisaj reprezentat, ne-o arată. Dar poetica fiecărui artist și scriitor, ca poetică poetizînd peisajul în literatură sau pictură, este corelată cu poetica operînd în modelarea pe care, peisajului real, nu peisajului reprezentat, i-o dă cultura la care, fiecare artist este, într-un fel sau altul, participant: chiar și agricultura, grădinăritul, urbanistica (pînă și arta militară) afară de cea, evidentă la hidraulică, construcții de șosele, zootehnică, sînt în fapt realizări ale unei estetici de peisaj. Și diferit poate fi raportul poeticii care modelează un peisaj cu poeticile artiștilor care în același timp, în alte locuri, sau în același loc în timpuri diferite, sau în același timp și în același loc, pictează și scriu imagini de peisaj. Poate fi un raport concordant, și poate fi un raport de opoziție: în orice caz, este totodată un raport non-mecanic, din care trebuie exclusă orice ipotetică legătură de cauzalitate. Și este raport de substanțială concordanță (nu deductibilă deterministic: de explicat, mai degrabă, prin formarea artistului, cultura sa, și prin formarea, cultura, operînd în via-

ța și în conduita celui care rînduiește în forme peisajul), ceea ce putea extrage din *Efectele Bunelguvernări* de Ambrogio Lorenzetti (Siena, Palazzo Publico). Poetica artistului se identifică aici în cea care, începînd de la vremea sa, și pînă la părăsirea care preschimbă în mărăcinișuri și cuiburi de vipere preaveselele altădată cîmpii toscane, modela ținutul Sienei, așa cum ne apare pe un perete în frescă: „străbătut de drumuri și pîrîuri, presărat cu castele și gospodării țărănești, și subîmpărțit în loturi geometrice, cîmpuri, livezi de măslini, cu cîte-o fărîmă de pădure și — [...] — cu largi petice de pămînt arid..." (Enzo Carli, *Ambrogio Lorenzetti*, Ivrea, Olivetti, 1954, p. 34).

XIV. Istoria criticii privitoare la Piero della Francesca este și o istorie a interpretărilor modului în care el, reprezentînd *un* peisaj, de fiecare dată, sub un aspect diferit și într-o diferită relație cu figurile omenești, a gîndit *peisajul;* esența peisajului, ca reprezentînd „sub termeni dați cu proporție, după cantitate și distanțe" lucrurile văzute de departe; în conformitate cu definiția picturii pe care o putem citi la începutul celei de a treia cărți din *De prospectiva pingendi:* „pictura nu este decît demonstrații de suprafețe și de corpuri micșorate sau mărite în anume hotare, puse după cum lucrurile adevărate văzute de ochi sub diferite unghiuri se prezintă în hotarele numite...". Și faptul că această esență a peisajului (ca a întregii realități) a fost pentru Piero frumusețea însăși înțeleasă matematic, dar în sensul platonician, este o ipoteză mai mult decît plauzibilă, deși la vremea ei pusă doct în discuție de Nicco-Fasola: care, printre altele, chiar în eseul despre *Prospettiva nell'estetica del Rinascimento (Perspectiva în estetica renașterii),* publicat ca introducere la *De prospectiva* (Florența, Sansoni, 1942), recunoaște că Piero a fost „un idealist care înaintea schimbătoarei realități sensibile, ale cărei aparențe sînt caduce și nesatisfăcătoare, punea prisma perfecțiunii geometrice" (p. 20). Trimiterea la Timeu, atunci, este posibil s-o aprofundăm într-o manieră foarte persuasivă pentru inteligența felului în care Piero della Francesca gîndea peisajul, frumusețea esențială, din punct de vedere al perspectivei figurabile, a peisajului, de fiecare dată cînd picta *un* peisaj; acel peisaj individual, pe care subiectul, prin modul în care el înțelegea să-l înfățișeze estetic, o cerea. Fie peisajul *Învierii* (San Sepolcro, Pinacoteca Comunală), sau peisajele din *Legenda Crucii* din Arezzo; sau cele care slujesc drept fundal la portretele Ducilor de Urbino; sau cel al Nașterii, al Botezului lui Cristos de la Londra, a lui San Girolamo de la Veneția: totdeauna, peisajul lui

Piero, îi impune filosofului, care are intenția să-l studieze dintr-un punct de vedere propriu, o reînnoită și precaută lectură a unor pagini despre care nu este cu neputință ca Piero să nu fi avut cunoștință, mai mult sau mai puțin indirect: cele din Timeu, în care stă scris că tot ceea ce face el este în mod necesar frumos, pentru că modelul pe care îl are în față este ceea ce există totdeauna și nu are descendență; și de aici el realizează în propria-i operă ideea și puterea (28 e; 6-b 3). Și nu s-a spus că ar trebui să fie cu totul nejustificată o supoziție privind paralelismul între concepția de peisaj care stă la baza tuturor peisajelor lui Piero, și unele argumente din *Teologia platoniciană* a lui Marsilio Ficino; cel ce inițiase *Commentaria in Platonem* aproape în aceiași ani în care Piero picta frescele din Arezzo și *Învierea* din Borgo San Sepolcro: *„Quid artificium? Mens artificis in materia separata. Quid naturae opus? Naturae mens in coniuncta materia..." (Ce artificiu? Mintea meșterului în materie separată. Ce operă a naturii? Mintea naturii în materia comună). „Ergo dubitabis certorum operum certas in natura ponere rationes? Immo vero: sicut ars humana quia superficiem tangit materiae, et per contingentes fabricat rationes, formas similiter solum efficit contingentes, sic naturalem artem, quia formas gignit sive ermit substantiales ex materiae fundo, constat funditus operari per rationes essentiales ac perpetuas..." (Așadar te vei îndoi să pui rațiunile sigure ale unor opere sigure în natură? Dimpotrivă: așa cum arta omului, fiindcă atinge suprafața materiei, creează prin raționamente care se leagă între ele și în mod asemănător face și forme înrudite, la fel reiese clar că arta naturală, fiindcă naște forme sau scoate lucruri substanțiale din adîncul materiei, lucrează cu raționamente esențiale și permanente).* Și cine ar reciti paginile celor care l-au studiat pe Piero, dedicate modului cum reprezenta el peisajul, își va da seama că se va găsi înaintea a tot atîtea interpretări ale modului cum, în picturile lui Piero, *un* peisaj particular realiza în *sine peisajul* arhetipal, ideea de natură, antecedentă tuturor peisajelor reale, în care ea este prezentă ca frumusețe pe care pictura o arată în *demonstrații de suprafețe și de corpuri micșorate sau mărite în anume hotare...*

XV. Peisajul pictural în care Marco Basaiti a situat un episod evanghelic *(Chemarea fiilor lui Zevedeu,* 1510: Veneția, Galeria dell'Academia) îl interesează pe cel ce vrea să studieze poeticile peisajului real, chiar în măsura în care, neatestînd o excepțională inventivitate a autorului, și trimițînd la modele după care acesta fusese educat, este îngăduit să pre-

supunem că ar răspunde unei idei de frumusețe a peisajului real atît de instituționalizat în imaginile pictate de artiști, încît răspundea gustului curent al clienților și publicului. Și poate să nu fie hazardat dacă presupunem că subiectul acestui tablou a fost ales de clienți sau de artist sau și de unii și de celălalt, tocmai datorită posibilităților pe care le oferea de a situa istoria într-*un* peisaj corespunzător celor pe care ei le socoteau ca avînd toate calitățile pentru ca *peisajul* să poată fi judecat *frumos*: un întreg repertoriu de stînci și coline, și munți în depărtare; cu copaci desfrunziți și alții înfrunziți; și castele, și orașe fortificate; și episoade pastorale; și, de asemenea, dominante, fiind cerute de subiectul pescăresc, ape, fluviale și lacustre, pline de bărci. Definiții teoretice ale acestei idei de frumusețe a peisajului putem dealtfel indirect să le extragem din mărturiile scriitorilor: va fi de ajuns să recitim descrierea peisajului (real, dar literar idealizat) în care, Girolamo Fracastoro (1478—1553) își situa *Dialogul despre poezie:* „Pădurile și munții jur împrejur începeau să răsune de mugete; în rest, pretutindeni tăcere și vastă singurătate: în afară de cîțiva păstori și de turme nu se vedea suflet viu. După ce ne-am oprit cîtăva vreme aici, ne-am hotărît să ne îndreptăm pașii către un izvor din apropiere spre care ducea o pajiște mustind de apă într-o dulce pantă. În asprul tuf erau săpate felurite grote, care toate lăsau să se prelingă pe pămînt picuri continue, și de aici, împreunîndu-se cu apele, un izvor cristalin curgea murmurînd prin verdea pajiște. În jurul stîncii dădeau umbră mulți fagi, și, între ei, păsări felurit colorate, îndrăgostite de izvor, zburătăceau cîntînd liniștit în jurul și deasupra lui. Aici, după ce am stat jos lîngă izvor, peisajul minunat a oferit vorbelor noastre un preafrumos subiect...". Stimulat de peisaj, începe atunci dialogul: „... în acest aer viu pe care-l respirăm sălășluiesc Mani feluriți, care locuiesc îndeosebi aceste singurătăți și păduri și izvoare..."; și în partea a treia, interlocutorul principal, după care se intitulează dialogul, Andra Navagero, poet latin idealizînd la rîndul său în versuri peisajul *(„Aurae, quae levibus percurritis aëra pennis / et strepitis blando per nemora alta sono..." — „Adieri care străbateți văzduhul cu aripi ușoare și faceți să răsune cu sunet blînd pădurile semețe)* va afirma că *lucrurile naturii au o perfecțiune a lor și o podoabă a lor,* și tot așa și *lucrurile artei.* Același Fracastoro, în prima carte a poemului latin despre *Sifilide,* deplîngînd moartea unui tînăr răpus de sifilis, lasă să se întrezărească un peisaj idealizat după o poetică de care ținea și el, peisaj de munți și ape: *„Illum Alpes vicinae, illum vaga flumina flerunt"*

(Pe acela l-au plins Alpii învecinați și fluviile rătăcitoare).

XVI. O definiție a peisajului umbru, în imensa vale în centrul căruia curge Tibrul, ca peisaj estetic *circular*, fie din punct de vedere al rotunjimii spațiale fie din punct de vedere al ciclității temporale, poate fi astfel îndreptățită de configurarea orotopografică, precum (cel puțin pînă la aproape totala industrializare a Italiei) și de culturile dese și ordonate, etalînd în orice clipă, în imagine, rotirea anotimpurilor: care în civilizațiile agricole configura anul ca un cerc, în care succesiunea era durata și durata succesiune; și sugera ideea timpului ca *imagine a eternității* corespunzînd platonismului lui Nicolas de Cusa. Cusano a afirmat de fapt că este *rotunjime imaginea eternității*, astfel că *în cerc nu este nici început nici sfîrșit, neființd în el nici un punct care să fie început mai degrabă decît sfîrșit (Dialogus de ludo globi*, 1463, L.I.). La picioarele colinei pe care se înalță Todi, în poziție centrală față de valea largă, se află Templul della Consolazione, construit începînd din 1505, după proiectul lui Cola di Caprarola, care se referise poate la un desen, astăzi pierdut, al lui Bramante. Și clădirea, cu plan central, se situează în centrul peisajului instaurînd un raport analog celui care în pictură fusese anticipat de Perugino, în *Încredințarea cheilor*, din Capela Sixtină (1470—1480 cca.) și pe care Rafael, în *Logodna Fecioarei* (unde peisajul este perfect circular, într-un spațiu circular) pictată în 1504 și destinat de cei care l-au comandat bisericii franciscanilor din Città di Castello, dusese la o perfecțiune concentrică. Lui Wittkower i se datorează *Simbolismo religioso delle chiese a pianta centrale (Simbolismul religios al bisericilor cu plan central*, în: *Principi architettonici nell età dell'Umanesimo (Principii arhitectonice în epoca Umanismului)* 1962; tr. it.; Torino, Einaudi, 1964) definiția dobîndirii legăturii foarte strînse care există între arhitectura religioasă renascentistă și *credința în corespondența între microcosmos și macrocosmos, în structura armonică a universului, în posibilitatea de înțelegere a lui Dumnezeu cu ajutorul simbolurilor matematice ale centrului, ale cercului și ale sferei, care, în biserica renascentistă*, exact, și-a găsit „propria expresie vizuală" *(idem*, p. 31). Această idee de circularitate ca perfecțiune estetico-ontologică *(„Circulus est figura perfecta unitatis et simplicitatis" — De docta ignorantia*, 1440, I, XXI) nu putea, evident, să nu fie categorisită ca frumusețe, adică perfecțiune, a peisajului: și corespondența, în pictură și arhitectură, a edificiilor cu plan central cu peisajele a căror frumusețe este circular configurabilă (subliniată,

pentru Umbria, de către Keller, cu referințe filosofice tainiene implicite) poate fi de acum motivată în răspîndirea, chiar mijlocită, de a doua mînă, a platonismului umanist al lui Cusano. Aici circularitatea concentrică de arhitectură și peisaj este corespondență între perfecțiunea tangibilă a artei umane, care este imagine a artei divine, și perfecțiunea naturii, creată de arta divină, *artă absolută și existînd prin sine (Idiota de Mente*, 1450, XIII); în care perfecțiunea naturii create își exprimă în imagine perfecțiunea absolută a meșterului său creator: *„Deus igitur est unica simplicissima ratio totius mundi universi; et sicut post infinitas circulationes exoritur sbaera, in Deus omnium circulationum — uti sphaera maxima — est simplicissima mensura... [...] .... Est enim quies maxima, in qua omnis motus quies est; ita maxima quies est omnium mottum mensura..." (Dumnezeu așadar este rațiunea unică și supremă a întregului univers; și așa cum după nesfîrșite rotiri apare sfera, Dumnezeu — ca și sfera absolută — este măsura supremă a tuturor rotirilor. Căci liniștea absolută este cea în care există toată mișcarea; deci liniștea absolută este măsura tuturor mișcărilor) (De docta ignorantia*, L. I, XXIII): care este fundamentarea filosofică a unei idei de frumusețe ca circularitate a peisajelor în care mișcarea, spațială și temporală, întorcîndu-se mereu asupra-și, este imagine a liniștei, și liniștea absolută este totalitatea tuturor mișcărilor și măsura lor.

XVII. Mărturia doveditoare a istoricizării peisajului după diverse poetici, unde istoria devine formă a naturii care o conservă în imagine, este relația între unele ville din împrejurimile Florenței și peisajul unde ele sînt parcă montate — o relație, dealtminteri, greu de experimentat pe viu, de cînd cîmpia toscană, ca aproape toate cîmpiile Italiei și ale lumii întregi, a intrat în agonie, lovită de moarte de civilizația productivistă ce silește oamenii să se hrănească cu preparate de laborator mai curînd decît cu roadele pămîntului; și aceleași grădini istorice, la fel cu monumentele și muzeele, vădesc semnele unei destrămări datorate substanțialului dezinteres al oamenilor, care văd în ele mărturii ale unui trecut de care au oroare, trecut de muncă chinuitoare, și, cum se spune, de subdezvoltare. Astfel, unde colinele, în spatele cărora se înalță Monte Morello, coboară către cîmpia astăzi industrializată, gata să unească într-o singură megalopolis așezarea în al cărui centru stă prizonieră Florența istorică și Sesto Fiorentino, Villa Medicea din Castello (foto Alinari) arăta odinioară, în punctul de întîlnire a cîmpiilor supraviețuitoare,

diferitul mod în care natura s-a modelat, în peisaj, ca istorie, și istoria ca natură. Dincolo de ziduri, la stînga, profilurile colinelor presărate cu locuințe cu parohii și cimitire, șirurile de chiparoși delimitînd fermele înconjurate de livezi de măslini, una lîngă alta, astăzi pe cale de a fi părăsite: nu cu mult schimbate, atîta timp cît cîmpia era vie, față de cum trebuie să fi arătat peisajul cînd în 1477, în timpul lui Piero il Gottoso, tatăl lui Lorenzo il Magnifico, familia Medici a achiziționat villa din Castello. Și cîmpiile, atîta vreme cît au existat, te făceau să te gîndești (nu au trecut mulți ani de atunci) la descrierea pe care, spre sfîrșitul secolului al paisprezecelea, o făcuse, referindu-se la o subregiune nu depărtată, imediat peste munte, negustorul și omul politic guelf Giovanni Morelli: „... În jur, ca o frumoasă ghirlandă, sînt așezate pante și coline bune de urcat; și tot astfel sînt și altele mari și înalte și nu mai puțin desfătătoare... [...]... Pămînturile de lîngă locuințe le-am văzut îmblînzite, bine lucrate, împodobite cu fructe și vii preafrumoase, și bogate în puțuri și ape curgătoare..." (în: Claudio Varese, *Prosatori italieni din Quattrocento*, cit., p. 256). Imaginea naturii ajutate de inventivitatea omenească vedea, în cîmpiile din afara grădinii, o istoricitate a peisajului întemeiată pe o modelare care urmărea liniile terenului, după un *ritm compozițional exprimînd un gust de limpede dispunere* (Lorenzo Gori-Montanelli, *Peisajul ca expresie a omului*, în: *Antichitatea vie*, 2, 1964, p. 3). Dar terasa, în centrul căreia stă fîntîna lui Ercole dell'Ammannati și a lui Tribolo (proiectant, cel din urmă, al grădinii, cînd Cosimo I i-a dat sarcina să înfrumusețeze villa) nu numai în variata destinație, ornamentală și nu utilitară, ci în variata modelare a naturii, vădește o concepție cu totul diferită: care vede în grădină prototipul unui peisaj a cărui frumusețe trebuie căutată în asemănarea naturii cu operele omului; în timp ce grădinile perioadelor precedente imitaseră în diferite feluri o frumusețe spontană a naturii ca atare: frumusețea naturii ca grație, în grădinile gotice (v. fig. III); sau cea platonizantă, în sensul unei naturi frumoase ca operă a lui Dumnezeu, pe care omul trebuie s-o imite în grădinile umaniste. Aici brazdele geometrice, arbuștii în vase, bordurile, treptele, statuile, nișele în zidul de incintă, totul semnala o idee de frumusețe ca perfecționare a naturii prin artificiul uman: acea idee pe care, cîteva decenii mai tîrziu, Vicenzo Danti avea s-o codifice teoretic în *Tratatul despre desăvîrșitele proporții* dedicat lui Cosimo I Mare Duce: „ordinea poate fi mai desăvîrșită în artă decît în natură, întrucît omul, cunoscînd imperfecțiunile lucrurilor

naturale, poate prin artă să scape de ele și să le îndrepte, apropiindu-se de desăvîrșire" (cap. I, în: *Tratate despre artă în Cinquecento*, sub îngrijirea Paolei Barocchi, vol. I, Bari, Laterza, 1960, p. 220).

XVIII. „... Situl este dintre cele mai frumoase și desfătătoare dintre cîte se pot găsi: pentru că se află deasupra unui mic munte cu urcuș foarte ușor, și este scăldat dintr-o parte de Bacchiglione, rîu navigabil, și de cealaltă, înconjurat de alte coline preafrumoase, ce-i dau înfățișarea unui amfiteatru foarte mare, și sînt toate cultivate, și bogate în fructe foarte gustoase, și de vii dintre cele mai bune. De unde te poți bucura de vedute preafrumoase, dintre care unele sînt hotărnicite, altele mai depărtate, și altele se mărginesc cu orizontul; au fost făcute loggii pe toate cele patru fațade...". Astfel, în *A doua carte despre Arhitectură* (Veneția, 1570), Andrea Palladio descria peisajul în care construise villa numită pe urmă Rotonda: unde planul central și așezarea într-un ținut ondulat și foarte bogat în vegetație, extind asupra arhitecturii civile principiile estetico-cosmologice, de ascendență cusaniană, care, odată cu templul tudertin Della Consolazione (v. fig. XVI) instituționalizaseră corespondența între planul central al edificiului și circularitatea ideală a peisajului (imaginea, care ilustrează în mod fericit așezarea Rotondei în peisaj, este scoasă după un diapozitiv dat de prietenul Neri Pozza, scriitor, artist, editor vicentin). Și această pagină a lui Palladio trebuie integrată considerațiilor lui Argan, care a subliniat felul în care raportul între edificiu și ambient este, la Palladio, *net aprospectiv:* „dacă edificiul nu rezumă, nici nu reprezintă spațiul, există totuși în el; și spațiul, care nu mai este gîndit ca structură, valorează ca pură realitate fenomenică, ca sensibil și variabil tot de efecte de lumină și de atmosferă...": „... Astfel lumina și atmosfera nu mai sînt elemente cosmice sau spațiale (mereu schimbătoare, dar pe care le putem fixa în valori prin structură spațială și prospectivală); ci, așa cum norii, apele, copacii și colinele sînt tot atîtea „obiecte" care intră din cînd în cînd în raport cu obiectul formal, arhitectura" (în: *Studie e note Dal Bramante la Canova (Studii și note — De la Bramante la Canova)* Roma, Bulzoni, 1970, pp. 86—88). Și din punct de vedere filosofic, concepția palladiană a raportului arhitectură-peisaj va trebui interpretată ținînd seama de alte pasaje din *Patru cărți despre arhitectură:* cele în care fusese enunțat un oficiu umanistic soteriologic al șederii în villa, unde sufletul *liniștit tinde către studii și contemplație*, și care sînt integrate de o adevărată și proprie poetică de a construi în

villa, după morfologia peisajului rînd pe rînd disponibil; şi altele încă: în *A patra carte*, de exemplu, paginile în care raportul arhitectură-peisaj este enunţat în actul său decisiv privitor la arhitectura religioasă, în modul în care, pînă cînd Veneţia nu va fi fost înghiţită de tehnologie, îl putem verifica privind din Piaţetă, şi văzînd cum se iveşte din ape San Giorgio Maggiore... Dar acum laguna este degradată, şi Canal Grande este murdar; cum murdar, în mijlocul unui teritoriu industrializat sau pe cale de industrializare, curge Bacchiglione, nenavigabil acum, între coline preafrumoase: aşa cum l-a văzut Palladio, aşa cum mai era încă pe timpul lui Goethe...

XIX—XX. Cine ar comite astăzi imprudenţa să se aventureze în locurile pe care aici le vedem sărbătoreşte verzi, aproape de vîrful pe care Filippo Juvarra, în 1714, a construit Basilica din Superga, — *o deschidere excepţională, o propunere pentru societatea de atunci, care construia vilele către puncte tot mai înalte pe colină, element al unei vedute în depărtare, punct focal al noului hotar al oraşului* (XIX, foto Alinari): astfel o defineşte Andreina Griseri: *Le metamorfosi del Barocco (Metamorfozele barocului*, Torino, Einaudi, 1967, p. 286) — s-ar izbi poate de indivizi în comparaţie cu care ar face figură de liceeni şi educatoare cei pe care „signor Ridolfo" din *Misterele Parisului* îi întîlnea pe străduţele întortochiate în vremea sa, de insula pariziană pe care se înalţă biserica Notre-Dâme. Sînt vlăstarele universalei motorizări: care, urbanizîndu-se, au eliminat în mod radical toate tabu-urile cucernicei societăţi pre-industriale; şi nu ar fi vorba desigur de asprimea îngăduitoare a bătrînei ţărănci surde despre care Gozzano, în pagini nu prea demult scrise (1910 cca) povesteşte că într-o colibă nu foarte depărtată de aici i-a vîndut o mică pendulă settecentescă din bronz şi email mormăind, cînd i-o împacheta, un cîntec dialectal, şi el din Settecento, în care, o principesă adolescentă plînge în timp ce pleca mireasă în ţări depărtate... Şi nu mai apropiate de realitatea de astăzi par unele pagini de după 1945 — „... de la nivelul Padului colina urcă într-o pantă mai întîi dulce, apoi mai abruptă..."; „... primăvara variază verdele înmuguririi florilor de migdal, piersic, măr, cireş, care sînt atunci ca nişte pete albe şi roşietice şi întregi şiruri albe ca zăpada şi în mijloc, galbenul celor dintîi frunze de plopi desfăcîndu-se din muguri..." — aparţinînd unei scriitoare şi germaniste astăzi uitată (Barbara Allason, *Vechi ville, vechi inimi*, ed. Palatine, Torino, p. 3): interpreta acest peisaj cu afecţiunea literară a celui ce s-a născut în el şi

a trăit, dar şi cu deprinderea de a-l trăi ca pe un *autentic miracol de frumuseţe şi plenitudine de lumină („ein wahres Wunder von Schönheit und Lichtfülle")* despre care în 13 noiembrie 1888 îi scrisese lui Frantz Overbeck acel Nietzsche despre care Allason fusese nebănuită cititoare şi traducătoare în timpurile care îl expuneau la răstălmăcire apologetică. Dar *plenitudinea de lumină*, cum se ştie, a fost turburată, acum, de exhalările de plumb şi de sulf ale opulenţei; şi cine ar avea nevoie de un *Baedeker* literar la zi pentru pantele din care abandonul colibelor şi lotizării parcurilor au eliminat orice variaţie de culori ale anotimpurilor, ar trebui să alerge în librărie, şi să facă rost de *Femeia de duminică*, nenorocosul roman satirico-poliţienesc, de Fruttero şi Lucentini. Cîţiva ani încă, şi va fi aproape cu neputinţă să-ţi dai seama de cît de exemplară, încît să fie test pentru un întreg secol, a fost soluţia pe care a ştiut s-o dea Juvarra problemei raportului arhitectură-peisaj, ducînd la bun sfîrşit sarcina încredinţată lui de Vittorio Amedeo II, care intenţiona să construiască un monument votiv pe înălţimea de unde, împreună cu principele Eugen, procedase, 1706, la recunoaşterea terenului unei bătălii care a fost mai apoi victorioasă; şi cu acel monument, să *pună* cum scrie Argan, *un accent clasic pe orizontul urban familiar al colinelor torineze* (XX). Pentru Juvarra, să mai citim şi fundamentala pagină a lui Argan, *peisajul era natură arhitectonică, arhitectura, peisaj artificial:* „de aproape, pronausul apare mai adînc şi din cupolă se vede numai înălţimea; de departe, se retrage, şi devine doar un ornament de faţadă, deasupra căruia se înalţă, cu întreaga înălţime a tamburului, cupola. Este o soluţie în genul ochean; schimbînd o dată cu distanţa raportul între (două elemente, edificiul stă totdeauna în spaţialitatea deschisă a colinei, între arbori şi nori..."; „... formele golite ale campanilelor, contrapunerea de curbe în interior şi în afară, modelatul foarte viu fac să crească, la distanţă, volumul cupolei. Libere în văzduh sînt campanilele, ca stindarde pe pavilion..." *Dal Bramante al Canova (De la Bramante la* Canova, cit., pp. 343—344).

XXI. Arhitectura aşa numită spontană răscumpăra uneori, în măsura în care le asimila peisajului, şi unele ateliere mizere care încă acum zece ani se aliniau, avînd printre ele cîte o modestă casă de locuit, de-a lungul canalelor ce legau între ele oraşele şi satele Flandrei (foto particulară; 1962 cca.). Materialele, să spunem aşa, *moi* (cărămizi roşii şi văruiala de un alb strălucitor, ca în *Uliţă în Delft* de Vermeer; acoperişuri de ardezie alternînd

cu acoperişuri de ţiglă...), în variatul lor dialog cu vegetaţia variată şi abundentă, schimbătoare în funcţie de anotimpuri, în nestatornica luminozitate a cerului şi apei lente, lăsau intelectului şi fanteziei cu joc liber, în sensul kantian. Scara edificiilor, proporţională după înălţimea plantelor, dispunerea lor docilă la curbele canalului, după care zidurile perimetrale se retrăgeau cît era necesar ca liberi să crească arbuşti şi tufe, în afara marilor arbori ale căror ramuri făceau boltă peste ape şi se reflectau în ele; alternarea linei acoperişurilor şi diversa înălţime a coşurilor: totul contribuia la o docilitate în faţa peisajului, indispensabilă dacă nu se voia ca acele construcţii să aibă un aer inexorabil de sordid, şi apele să-şi piardă dulcea lor oglindă. Dar poate tocmai aşa s-a întîmplat, dacă, după cum este probabil, acele manufacturi au crescut la nivel industrial, din semi-artizanale cum erau, şi transformarea lor tehnologică a cerut o hotărîtă metamorfoză arhitectonică şi ambientală: prin înlocuirea materialelor moi şi colorate, legate de peisaj prin naturalitatea însăşi a originei lor, cu materiale *dure* şi standardizate de tehnologie; prin distrugerea copacilor, arbuştilor şi tufelor, şi degradarea canalului la un vîscos şi uleios jgheab de scurgere sub cerul liber... Nu este improbabil, în sfîrşit, că şi de-a lungul canalelor flamande (*„... dans l'eau vide on voit mieux tout le ciel, / Tout le ciel qui descend dans l'eau clarifiée...“* — *„... în apa goală se vede mai bine întreg cerul, / Întreg cerul care coboară în apa limpezită...“*) aşa cum pe malurile Ticinei, Brentei sau Rinului, s-a comis retrogradarea (sau înaintarea, după alte puncte de vedere) *peisajului* la *teritoriu;* cu urmarea de aici a spaţializării locului: unul dintre caracterele decisive este constituit de înlocuirea cu metal şi sticlă produse industrial, şi, ca să spunem aşa, cu ubicuitate de aşezare *(semne* şi nu *simboluri)* a materialelor care modelau şi colorau arhitectura spontană după o poetică a peisajului — să ne gîndim la piatră; sau la cărămizi, care prin efectul compoziţiei chimice a pămîntului şi a metodelor şi timpului de ars, se colorau uneori în cinabru, alteori erau galben-pai, şi alteori roşu-întunecat sau de-a dreptul negre; sau, ca în Urbino, de culoarea mierii care în ţigle este şi mai aprinsă, cu vine de muşchi... Nu spunem, cu asta, că materialele *dure* nu pot avea o frumuseţe a lor, şi că nu se pot face cu ele opere de calitate: numai că *vocaţia formală* a materialelor *dure* cere o şi mai inventivă genialitate artistică, dacă nu vrea să nege peisajul într-un spaţiu pur şi simplu, faţă de ce era cerut de vocaţia formală a materialelor *moi* de care se slujea, nu spunem arhitectura spontană,

ci simplul edilitarism rustic şi artizanal. Va fi de ajuns să amintim corespondenţa, în cîmpiile chiantigiane, între culoare şi volum, a caselor ţărăneşti şi ondulaţia colinelor, împărţirea cîmpurilor, traseul drumurilor între ferme; şi vom putea să continuăm amintind tonurile roşii-ţipătoare ale caselor de cîmpie din Terra di Lavoro; şi cuburile care în Terra di Bari sau Terra d'Otranto orbesc în cîmpia cu brazde întunecate, între vii şi măslini...

XXII. În ciuda sclifositei satisfacţii a „punerii în pozâ“ şi a banalei teatralităţi a încadrării, această fotografie (cu toată probabilitatea databilă între sfîrşitul secolului al nouăsprezecelea şi începutul secolului nostru) dovedeşte capacitatea unui edilitarism spontan, aici rustic, de a exprima estetic sensul peisajului din care face parte, într-o sinteză adevărată şi proprie apriorică formei şi funcţiei, semnificantului şi semnificatului; prin care, alegerea materialelor şi folosirea lor, organizarea ambientului interne şi externe, conformaţia acoperişului, formatul deschiderilor, distribuirea lor, pavarea sau terasamentul curţilor, aşezarea şi factura scărilor, sînt adeziune şi participare la implicita poetică a peisajului. Chiar dacă nu am fi citit că este vorba de o casă de ţară din împrejurimile Ivreei; astăzi distrusă probabil (sat zis „La Fiorana“), ar fi de ajuns o analiză critică întemeiată pe prezenţa sa estetică, pe ansamblul valorilor formale din care este constituită, pentru a ne face să interpretăm această construcţie rustică spontană ca expresie a unui peisaj la limita între şes şi colină, bogat în ape, cu pomi fructiferi şi de cherestea, şi fineţe, pentru nutreţ, bune pentru creşterea bovinelor, cu veri uscate şi pline de soare, ierni lungi şi cu zăpezi. Trunchiurile, scîndurile, lemnele folosite fără economie chiar şi la amănunte, ca scara exteriorâ, care aiurea, unde cel mai scump este lemnul de construcţie, se face de obicei din zidărie, arată că peisajul era înţesat cu copaci; în timp ce la fertilitatea verde şi parfumată a fineţelor sale aproape alpine corespund fînăriile, care sînt totodată şi semn de lungi ierni şi aspre, în timpul cărora fînul pentru animale (de lapte şi carne, în afara celor de tracţiune) încălzea odăile locuite, pus cum era sub acoperişuri şi în încăperea centrală între două apartamente; acoperişurile apoi, cu puternica lor înclinare şi înaintînd dincolo de prispă şi de scara exterioară, exprimă abundenţa de precipitaţii iarna dar şi oportunitatea lor, vara, dînd umbră în faţa casei, în orele cu cel mai mult soare. Frunzişul, cu toată probabilitatea viţă cătărătoare, prinsă de zid şi în strînsă legătură cu acoperişurile, dă, în afară de asta, o indicaţie care

ne îndreptățește să calificăm drept *timbric?* și nu *tonul,* din punct de vedere cromatic, peisajul a cărui morfologie estetică, construcția pe care o putem observa aici, este un fel de rezumat. Dar adoptarea aproape generală a monoculturilor, în ceea ce rămîne ca agricultură, între altele aproape total mecanizată; și standardizarea zootehniei, devenită acum o industrie în sine, fără raport cu cultivarea solului; și folosirea exclusivă a betonului armat în construcții; și sistemele de încălzire cu gaz lichid; și sfîrșitul (între altele, hotărît de lege, cu o higienă specioasă) panificației cu lemne, în afară de, firește, apusul definitiv al panificației domestice (și panificația cu lemne, panificația domestică contribuiau la poeticile peisajului, prin forma cuptoarelor și căminelor, prin culoarea și mirosul fumului după calitatea lemnului...) au făcut acum identică pretutindeni arhitectura orașului și satului (în limitele în care despre sat este încă permis să se vorbească), alungînd arhitectura spontană, care concura în a califica *spațiile* ca *locuri,* constituindu-se ea însăși ca expresie a peisajului. Și acolo unde rămășițele construcțiilor rustice, restaurate și în interior modificate, sînt destinate pentru diverse alte folosințe, față de destinația formei lor originare, devenind hanuri, case de vacanță etc., ceea ce rămîne este învelișul exterior: un *semn* (ca să folosim terminologia corespunzătoare culturii a căror reflex sînt aceste adaptări), al cărui *denotatum* ca *significatum* au fost schimbate — sau mai bine, ca să vorbim într-o limbă mai omenească și mai puțin mecanicistă: un fluture prins în acul unui entomolog. Înveliș uscat, acum fără viață. Și chiar peisajul este mort, redus la un scenariu de carton...

XXIII. „... peisajul rural, în fuziunea sa de cultivare și arhitectură, poate fi considerat arta în care se exprimă măsura de fond cu care un popor intuiește propriile raporturi cu lumea pe care el o rînduiește în jurul său. Raporturi continuate, nu supuse motivelor și momentului unei generații, raporturi așadar care reprezintă descendența și înrădăcinarea unui popor pe pămîntul lui, modul de a-l organiza și de a-i da o formă...". Aceste considerații (a căror valoare, după ceea ce în limbaj jurnalistic s-a convenit să fie numită „revoluția tăcută", este, în Italia, aproape exclusiv istorică), Lorenzo Gori-Montanelli (*Peisajul ca expresie a omului,* cit.) le exemplifica, în afară de unele aspecte ale cîmpiei toscane așa cum erau încă în timp ce scria (1954: în ajunul *miracolului* italian), cu cîmpiile olandeze: „exemple de peisaje în întregime construite de om, care în acest caz a schimbat pînă și

hotarul natural între pămînt și mare, îndepărtînd o parte din mare cu diguri. Terenul astfel obținut a fost apoi tăiat de canale și străbătut de drumuri, și unele și celelalte drepte, pe lungi porțiuni în așa fel încît să accentueze acel sens de spațialitate extinsă pe care și-a și însușit-o cîmpia pentru sine". Astăzi, și peisajul olandez, chiar cu înțelepciune protejat de legi bune, bine aplicate, este expus aceleiași „desuetudini" (niciodată un cuvînt urît nu și-a găsit o aplicație atît de corespunzătoare urîțeniei sale) care distruge toate peisajele lumii; și morile de vînt, încă relativ numeroase cu vreo douăzeci de ani în urmă, au devenit atît de rare, încît pentru a le vedea trebuie să te duci la *Openluchtmuseum* lîngă Arnheim, instituție într-adevăr de invidiat. Așadar, cine vrea să cunoască peisajul olandez așa cum a fost creat de locuitorii „țărilor de jos", modelînd estetic natura, va trebui poate să recurgă la ilustrații vechi, ca aceasta în care se văd cîmpiile între Delft și Aja, în centru cu castelul din Rijswick (sau Ryswick) unde, în 1697 (epoca din care datează gravura, din: *Les delices de la Hollande,* I, cit., p. 174) a fost semnată pacea care a pus capăt războiului Palatinatului. Peisajul pe care îl vedem aici (în una din acele stampe în care olandezul din vremea aceea găsea „întregul său ambient reprezentat în mod cotidian și accesibil tuturor" — Huizinga, *Civilizația olandeză în Seicento,* cit., p. 91), cu liniile sale drepte din copaci și drumuri și canale convergente către orașul unde morile de vînt și catedralele domină profilul caselor, este cel al peisagiștilor la care se referă Huizinga — van Goyen și Doomer și Seghers: cărora, scrie el, *reprezentarea vastelor spații și luminilor difuze, nu le vine de la nici o școală;* și că „și-au dat ce era mai bun în ei cînd, fără a vrea să fie măreți, s-au încredințat numai incomparabilei lor îndemînări de a reproduce realitatea cotidiană, în care, aproape, uitînd de ei înșiși, găseau comori de frumusețe" (*idem,* p. 90). Chiar și în anii care au precedat imediat al doilea război mondial, aceiași, mai mult sau mai puțin, în care scria Huizinga în *Civilizația olandeză în Seicento* și *Distrugerea lumii (Geschonden Wereld),* poetul olandez Hendrik Marsman (care în 1940 avea să piară în Canalul Mînecii, încercînd să fugă de teroarea nazistă și să se adăpostească în libera Anglie) cînta, în identitatea sa cu imaginea antică, peisajul olandez, gîndit din voluntara depărtare de la Bogève: „*Denkend aan Hollan / zie ik breede rivieren / traag door oneindig / langland gaan, / rijen ondenkbaar / ijle populieren / als hooge pluimen / en in de geweldige / ruimte verzonken / de boerdirjen / verspreid door het land...*" — „*Gîndind la Olanda / văd largi*

rîuri / curgînd încet / pe cîmpia nemărginită; / şiruri de plopi / minunat de rari / stînd ca penele / / înalte la orizont / şi afundate / în spaţiul nesfîrşit / gospodăriile / risipite pe cîmpuri... (din: *Poesia olandesa contemporanea, (Poezia olandeză contemporană)*, de Gerda van Wondenberg şi Francesco Nicosia, Milano, Schwartz, 1959, pp. 122—123).

XXIV—XXV. Regularitatea geometrică a grădinilor spre care privesc pavilioanele castelului din Ryswick exaltă în sine riguroasa geometricitate cu care, în cîmpia olandeză, a fost modelat terenul de şes (v. fig. XXIII). În terenurile de şes, şi în spaţii limitate, geometrizarea culturilor aducea în natura orînduită de om o libertate şi o varietate fantastică pe care formele spontane o pot etala numai atunci cînd baza este accidentată cu multiple şi variate urcuşuri şi coborîşuri , şi spaţiul este vast. Aceasta a fost raţiunea (dincolo de influenţa gustului picturai poussinian şi al filosofiei carteziene la care a participat Le Nôtre, mare maestru al grădinăritului pentru care, în secolul al XVII-lea şi în prima jumătate a secolului al XVIII-lea (dar şi mai tîrziu), poetica peisajului a idealizat orînduirea geometrică a culturilor, în alternanţe de linii drepte şi linii curbe, fie şi printr-o falsă înclinare a solului, şi această orînduire a pus în relief, în grădinile cu care se aducea peisajul în oraş, oraşul în peisaj. Un exemplu de peisaj-în-oraş adus de grădini cu plan geometric este cel al unei pieţe din Londra, reprodus de Vincenzo Marulli în cartea sa despre *Arte di ordinare i giardini (Artă de a orîndui grădinile)* (XXIV, 1): în centru, o peluză; în jur, despărţit în cruce de drumuri, un brîu de flori şi arbuşti care înfloresc, coborînd ca o pîlnie în sol, cu circumferinţa în peluza centrală: „Prin asemenea dispunere florile şi arbuştii şi cei care trec pe cele două drumuri, se văd dintr-odată, şi fac o figură scenică: lucru care nu s-ar întîmpla, dacă toată grădina ar fi la acelaşi nivel. Şi aceleiaşi idei îi corespund cele două proiecte de grădină geometrică într-o piaţă pe care le-a desenat Marulli (XXIV, 2, 3). Din aceste concepte, s-a inspirat, şi a fost lăudată de Marulli, sistematizarea pe care în 1775 contele Andrea Memmo, primar al Padovei, a dat-o pieţei numite Prato della Valle, la limita meridională (atunci) a habitatului. Şi astăzi, cînd oraşul Padova a pierdut aproape întreg caracterul său istoric şi cîmpiile din jur au fost distruse de urbanizare şi de industrializare, care în curînd vor avea drept scop netezirea Colinelor Euganee reduse la rezervă de material pentru ciment, Prato della Valle păstrează o imagine a peisajului aşa cum era pînă nu cu mulţi ani în urmă, cînd cîmpia cultivată consimţea, ba chiar cerea, o

geometrizare de desen mai dulce, şi mai plină de culori decît cea olandeză; şi păstrează o imagine a peisajului întrepătrunzîndu-se cu un oraş unde în mod familiar se alternau arhitectura şi edilitarismul minor în toate evoluţiile sale succesive. Peisaj educat şi modelat în pătrunderea sa în oraş este Insula Memmia, cu canalul care, în direcţia celor patru puncte cardinale, cu o uşoară înclinare spre nord-est, este traversat de poduri. Şi două şiruri de statui, albe pe verdele peluzei şi pe trunchiurile copacilor, scandează circularitatea nu numai geometrică, ci temporală, în sensul circularităţii timpului vegetativ al naturii, al insulei: care *reprezintă*, ca să spunem aşa, cîmpia; şi o introduce în oraş.

XXV. Cu privire la motivaţiile culturale şi etico-religioase care de secole au făcut oamenii diferiţi între ei prin instrucţie, origine socială, naţionalitate să se retragă în comunităţi aparte autosuficiente, poţi gîndi ce vrei. În ce priveşte istoria esteticii însă, şi filosofia esteticii, interesează poeticile care în acele comunităţi erau profesate şi dezvoltate. La baza acestor poetici, stătea nu rareori, o concepţie implicită a experienţei estetice ca avînd culmea sa în linişte, de a cărei instructivă frumuseţe te bucuri în solitară meditaţie. Nu cu mulţi ani în urmă, în timpul la care te trimite imaginea luată de sus, reprodusă aici, era cu putinţă să ajungi în linişte în colţuri liniştite de lagună şi să te opreşti acolo, lăsînd ca singure să-ţi vină în minte versurile pe care Byron — Harold le-a scris în vara lui 1816, în apropierea preaîndrăgitului său Leman, propice acelei singurătăţi gînditoare de care avea el nevoie în acel moment: *„To fly from, need not be to hate, mankind: / All are not fit with htem to stir end toil, / Nor is it discontent to keep the mind / Deep in its fountain, lest it overboil / in the hot throng, where we become the spoil / Of our infection..."* — *„Fuga oamenilor nu este nevoie s-o urăşti: nu toţi sînt apţi să se agite şi să se chinuie cu ei, nici nemulţumirea nu poate menţine mintea cufundată în izvorul ei, pînă ce nu revarsă în mulţimea înflăcărată, unde devenim parada omeneştii noastre infecţii..."*. Cîteva strofe mai departe, Byron avea să celebreze o experienţă care cu multă greutate ne este dată nouă pentru a ne reînnoi în noi înşine, neputincioşi, cum sîntem, de a atinge singurătatea, adevărată, adevărata linişte, care să ne purifice de egoism, într-o lume în întregime *socializată*, care nu arareori socoteşte vinovat gustul, dacă nu dragostea de singurătate: *„The stirs the feeling infinite, so felt / In solitude, where we are least alone; / A truth, which through our being then doth melt, / purifies from self..."* — *„Atunci*

se trezește simțămîntul infinitului, astfel simțit în singurătate, atunci cînd sîntem mai puțin *singuri; un adevăr care străbate atunci întreaga noastră existență și o purifică de gîndurile despre noi înșine...*". (ivi, pp. 66—67). Dar cînd Byron scria aceste versuri se născuse, de șapte ani, la Boston, Edgar Poe: viitorul autor al acelei nuvele *The man of the Crowd,* unde portretul omului care refuză singurătatea („tipul și geniul de crimă tainică") este precedat de un citat anticipator din La Bruyère: „*Ce grand malheur de ne pouvoir être seul!*" („*Această mare nenorocire de a nu putea să fii singur!*").

XXVI. *Zgîrie-norii din Manhattan învăluiți în smog* (din revista *Moebius,* a III, nr. 2). Povestirea *Omul din mulțime* a fost publicată de Poe în 1840. În perioada dintre cele două războaie mondiale, numai unii literați și gînditori clarvăzători au început să-și dea seama că afluența oamenilor într-un spațiu restrîns al unui mare oraș duce la o solitudine frustrantă, cu adevărat egoistă și agresivă ca aceea a bătrînului pe care Poe îl descrie în nuvela sa: la care avea să se refere Walter Benjamin, în studiul său despre Baudelaire. De neuitat, în eseul lui Benjamin, este pagina care începe calificînd ca *angoasă* („Angst") *repulsie* („*Widerwille*"), *groază* („*Grauen*") sentimentul pe care mulțimea din megalopolis („*Grosstadtmenge*") îl trezește; și nu întîmplător, în aceeași pagină, Benjamin trimite la unele observații ale lui Valéry. Paul Valéry, în conferința *Nécessité de la poésie* din 1937 („*J'espère qu'il n'y a pas d'architecte dans cette salle...*" — „*sper că nu există nici un arhitect în această sală...*"), interpretase cum se cuvine fundamentarea estetică a zgîrie-norilor, într-o idee pură de *spațiu-fără-locuri:* singura estetică pe care oamenii-mulțimii sînt dispuși s-o înțeleagă și s-o accepte, cea a unei *arhitecturi care ia naștere pentru un spațiu de mărime nedefinită:* arhitectură *repetabilă și înlocuibilă;* în funcție de un oraș care vrea să fie *loc de întîlnire productivă,* în care *străzile sînt vehicole ale mutației veșnice.* Vocația acestui oraș este creșterea în înălțime, pentru că *massa sa nu încearcă să se potrivească terenului, ci se desprinde de el într-un rigid verticalism* — inevitabile, însă, unele amintiri de vechi lecturi care ajută la definirea acestei aspirații verticaliste constante în sufletul uman. Lecturile Genezei: „... *Habueruntque lateres pro saxis, et bitumen pro caemento: et dixerunt: Venite, faciamus nobis civitatem, et turrim cujus culmen pertingat ad coelum ...*" — „*Și au avut trupuri în loc de cărămizi și smoală în loc de ciment și au spus: Veniți să ne facem cetate și un turn al cărui vîrf să ajungă pînă la cer...*"; și lecturile primei cărți din *Meta-*

morfozele lui Ovidiu: „*Neve foret terris securior arduus aether / adfectasse ferunt regnum caeleste gigantas / altaque congestos struxisse sidera montis...*" — Și pentru ca văzduhul înalt să nu fie mai sigur decît pămîntul, giganții care au aspirat la domnia cerească au construit din stelele înalte ale muntelui... Vocație a orașului zgîrie-norilor (care din această rațiune este incompatibil cu peisajul, dispus să accepte numai *ariile verzi)* este și nelimitata expansiune orizontală: „În jurul lui se nasc suburbii, ca cerință umană a comunităților muncitoare de a căuta refugiu în verde. Dar aceste suburbii sînt ele însele născute după modalități modulare. Unindu-se și respingînd verdele tot mai spre exterior, acționează după același ritm de creștere al orașului..." (Luigi Pellegrin, *Enciclopedia universale dell'arte,* I, co. 270).

XXVII a, b. Xilogravurile care ilustrează ediția aldină a *Hypnerotomachiei Poliphyli,* sînt de foarte bună calitate: și privitor la ele au fost propuse diverse atribuiri, examinarea lor ar trece însă de competența noastră, dincolo de interesul nostru, care este cel al esteticii peisajului. Din punctul de vedere al esteticii peisajului ilustrațiile la cartea lui Francesco Colonna atestă figurativ o cultură care vedea în grădină punctul de sosire al unei peregrinări care din natura sălbatică — acel *întunecat Nemorale* unde Polifil la început se învîrte îngrozit (XXVII *a)* — trece la o natură *mai desfătătoare,* pe care autorul o descrie cu abundență de numiri botanice, situîndu-le între colină și cîmpie; de aici, protagonistul intra într-o zonă nisipoasă, unde lîngă un *preavesel mic loc plantat cu palmier* un lup îl umple mai întîi de groază, dar apoi fuge de el (XXVII, *b),* îngăduindu-i să privească, în fund, o construcție *operă pură și structură antică* spre care converg grațioasele coline cu văile lor. Și dacă în *întunecatul nemorale* natura este anterioară istoriei și artei (lipsită adică de orice amintire a antichității în care *virtutea se armoniza cu soarta,* și arta stăpînea și modela natura), în *zona nisipoasă,* unde lupul cu sălbăticia-i naturală își face apariția pentru a fugi numaidecît, Polifil, privind în juru-i, începe să zărească vestigiile antichității, prezența istoriei în resturile arhitectonice și statuare *pe pămînt ici și colo aruncate și sfărîmate,* amestecate cu iarba care crește peste ele și în jur. Apare în natură istoria, ca memorie de virtute pe care soarta a copleșit-o: și din această clipă,pentru partea care ne privește aici, viziunea lui Polifil se poate defini ca un șir de succesive apropieri de acea identitate de natură și artă cum vor fi grădinile insulei Citerei, *ale cărei deosebite boschete, pajiști și rîuri și*

fîntîni, Polifil le descrie pe larg. Sînt aici bolte peste fîntîni, împodobite cu reliefuri, cu scrieri în piatră; şi apele lor curg în pajişti înflorite (XXVIII, *a).* Şi dacă alături de ele (XXVIII *b)* vin în memorie unele amănunte ale grădinii închise de tradiţie gotică (v. fig. III), care avea şi ea spaliere în boltă şi fîntîni cu apă ţîşnitoare, nu putem să nu scoatem în evidenţă felul în care natura grădinilor închise gotice a fost mediatoare, în lume, a graţiei divine: fiece frumuseţe a sa era prin urmare spontaneitate avînd perfecţiunea operei de artă (ca operă a Meşterului prin excelenţă: Demiurgul din platonicianul *Timeu).* Aici însă, în graţia unei naturi spontane, desăvîrşită înainte de istorie sau printr-o mîntuire petrecută *una tantum,* dincolo şi peste istorie, înlocuieşte frumuseţea unei istorii care, ca artificiu uman, şi aproape magie umană, se identifică pe sine naturii, şi aduce natura la propriu-i nivel. Grădina ca perfecţiune a peisajului, în amîndouă cazurile: dar perfecţiune a unui peisaj care este în sine grădină, paradis terestru, perfecţiunea grădinilor gotice, în timp ce perfecţiunea visului lui Polifil este perfecţiune a grădinii ca peisaj artificial, care, chiar în această existenţă a sa artificială, atinge o frumuseţe pe care graţia naturii n-ar putea în nici un caz s-o obţină.

XXIX a, b, XXX. Grădina Boboli din Florenţa (a), villa Lante la Bagnaia lîngă Viterbo *(b),* Villa d'Este la Tivoli (XXX), în ciuda stricăciunilor şi alterărilor mai mari sau mai mici faţă de desenele originare (minime la Villa d'Este), atestă o concepţie a grădinii-artă *a* peisajului ca o construcţie de peisaje artificiale, modelare artistic intenţionată a naturii; care se află în raport de continuitate-opoziţie, ca artă *în peisaj,* cu peisajul spontan, şi cu natura modelată de om după o esteticitate inerentă unor scopuri neartistic intenţionate. Grădina, prezenţă *în peisaj* care este ca auto-oglindire estetico-artistică *a* peisajului, care, la rîndul său, este prezent *în* peisaj, şi constituie aproape o extindere, în care se difuzează esteticitatea artistic adunată în grădină sau contractată. În acelaşi timp, grădina se află *în* peisaj ca o *altă* prezenţă faţă de peisaj, realizare, *în* natură, a unei idei de frumuseţe anterioară naturii, „Ca sit de „natură ideală", grădina este şi locul unde arta „naturală" a anticilor îşi găseşte ambientul său cel mai favorabil..." (G. C. Argan, *Giardino e parco (Grădină şi parc),* în: *Enciclopedia Universale dell'arte,* VI, co. 159). Şi *statui, ruinuri, fragmente arhitectonice, sarcofage,* toate aceste elemente se asociază cu cel figurativ-prospectiv al grădinilor renascentiste (concepute ca *arhitectură arborescentă),* în cultura a cărei expresie sînt Grădina

Boboli (desenată de Tribolo către 1550 şi continuată de Ammannati); Villa Lante, proiectată de Vignola şi terminată în 1588; Villa d'Este, opera lui Pirro Ligorio, construită între 1550 şi 1569.

XXXI—XXXII. Protagonistă a grădinilor cinquecentişti, în afară de statui, de fragmente arhitectonice, de sarcofage, era apa ca materie căreia arta îi dădea forma în mişcare a fîntînilor şi în via imobilitate a bazinelor: o continuitate de artă şi natură care corespundea continuităţii sarcofagelor, a fragmentelor de sculptură antică, în care istoria devenea materia modelată de arta grădinăritului. Fîntîni şi bazine, împreună cu statuile, sarcofagele, arhitecturile adevărate sau false sînt prezente într-o manieră decisivă (în Villa d'Este din Tivoli (XXXI, XXXII, foto Alinari), a cărei poziţie peisagistică este strîns legată de cascadele din apropiere. Dar poate nu este departe ziua în care fîntînile vor trebui să tacă, şi vor fi secate bazinele (în afară de zilele zgomotoaselor şi distratelor caravane turistice), aşa cum au fost închise cascada Delle Marmore şi cea Del Toce de lîngă Domodossola; aşa cum în Vallese, cîntat în versuri de Rilke, în unele zile de vară Rodano încetează să spumege vioi, reducîndu-se la prund pietros între proprietăţile de ciment. Este rezultatul inevitabil al utilitarismului care de decenii ne-a dezvăţat să conferim apei un sens şi o valoare pentru contemplaţie, reducînd-o la o materie *de consum,* şi risipind-o pentru folosinţă, şi nu numai că începem să-i punem la îndoială necesitatea, dar este suspectată de-a dreptul de a fi nocivă; şi nu peste multă vreme nu va mai exista apă *de izvor* în timp ce va creşte peste măsură cantitatea apelor *moarte.* Adjectivul *„heilignüchtern"* („cu sobră sfintenie"), pe care o dă Hölderlin apei în care lebedele îşi lasă capul, va fi cu adevărat un *semnificant -fără-semnificat,* şi asta va bucura criticii semiologişti. Dar nu vom putea înţelege această desacralizare şi desublimare a apelor, care a făcut fîntînile să-şi piardă sensul (dincolo de faptul că a secat lagunele, a distrus gheţarii, şi a cotropit bazinele cu aspect sinistru, ca unele nume: Frejus; Mattmark; Vajoret; Lèvane...) dacă nu vom avea veşnic prezente în minte premisele estetico-speculative: care se pot rezuma în refuzul acelei temporalităţi durată a existenţei naturale, cu privire la care apa obiect de contemplaţie depun mărturie în sine şi în reflectarea imaginii lumii.

XXXII, c, b — XXXIII a, b — Apariţii ale unei istorii trăite în artă ca mit într-o natură care este şi ea mit pentru artă, ermele stau în Caprarola la limita între brazdele geometrice desenate şi liberta-

tea silvestră a frunzelor și ramurilor (XXXIII *a,). Sînt puține locuri,* a scris Georgina Masson — *în care arhitectura este atît de intim legată de natură, și creaturile mitice au aerul de a fi parte naturală a ambientului (Italian Gardens,* cit., p. 165). Alte apariții, dincolo de muntele Cimina, ies dintr-o pădure pe coaste rîpoase, și par să înainteze către colinele îndepărtate, care coboară către **jumătatea Văii Tibrului (XXXII,** *b,* foto particulară). Nu sînt imagini regăsite, tăcute și estatice, ale lumii antice: sînt, în Bomarzo, dragoni și alte sălbătăciuni, broaște țestoase gigantice și elefanți cu turnuri; creaturi **fabuloase,** care ies dintr-o gură căscată la nivelul pămîntului și identifică propriei aparențe magice peisajul în care irup din nu știm ce depărtări de spațiu și timp, înainte și după orice memorie posibilă (XXXIII *a, b).* „Pădurea, înțesată cu umbre de plante vălmășite, de scrîșnete pare să genereze chiar din sînul său apariții monstruoase. Natura, cu misterul său, este în sfîrșit libera protagonistă: sculpturile și construcțiile devin parte integrantă a ei. Planimetria nu corectează natura, ci i se adaptează..." (Maurizio Calvesi, *Sacro Bosco di Bomarzo,* în: *(Scritti di Storia del arte in onore di Lionello Venturi (Scrieri de istoria artei în onoarea lui Lionello Venturi),* Roma, De Luca, 1956, p. 371); și în micul templu care se înalță printre figurile fantastice, *forma, pentru a evoca un timp indefinit,* „a renunțat la determinarea sa spațială"; *reevocarea arheologică* „nu este scop în sine: este strîns legată de o viziune a naturii înțeleasă și ea ca istorie, ca forță ancestrală care în indefinitul timpului își găsește coeficientul său de mister..." *(idem,* p. 394). *Pădurea Sacră, Sacro Bosco* din Bomarzo a fost construită cu toată probabilitatea între 1560 și 1564: Calvesi, cu argumente solide, o atribuie lui Ammannati, „care asocia educației toscane o sensibilitate picturală de educație venetă" (ivi, p. 387); și supoziția lui Calvesi a fost substanțial preluată de numeroși istorici de artă (v. Fritz Baumgart, *Renaissance und Kunst des Manierismus,* Köln, Du Mont, 1963, p. 145). Cine de la grădinile villei din Caprarola, pe care cardinalul Alessandro Farnese a construit-o, începînd din 1559, după proiectul lui Vignola, se duce la Sacro Bosco din Bomarzo, va putea să constate cum, înlăuntrul unei aceleiași culturi, raportul între natură și artă, ca prezență de sculpturi și construcții în peisaj (singurul lucru care ne privește aici), se configurează diferit. Contrastul, în Caprarola, între umbra și tăcerea pădurii și spațiul expus soarelui pe care murmurul apelor îl umple, se încheie nu într-un *anticlimax,* ci în fascinația infinită a *enclavei* unde ermele joacă rolul de paznici (Masson, loc. cit.); dar în Bomarzo gă-

sim „masse sculptate, și ici colo zugrăvite în tonalități sanguine, aproape visuri și coșmaruri ale terenului vulcanic, ce contrastează cu blînda solemnitate a peisajului italic din jur" [Mario Praz, *Bellezza e bizzaria (Frumusețe și ciudățenie)],* Milano, Il Saggiatore, 1920, p. 220); și jur împrejur se îngrămădește o vegetație dezordonată. Într-adevăr, „o intelectuală și estetică Arcadie a groazei... [...] ..., o a doua natură, artificială, în interiorul și deasupra unui peisaj care este natură pură..." (Gustav René Hocke, *Manierismus,* I, cit., p. 85).

XXXIV a, b — XXXV — „... *Între noi monștri, și nu înțeleși sau mai mult văzuți, / Diverse înfățișări tulburi și amestecate /// De la ei pleacă la stînga și pleacă la dreapta / Către crudul rege să se așeze înainte-i / ... [...] ... / Stă Pluto în mijloc, și cu dreapta / Ține sceptrul grosolan și greoi; / Nici vreo stîncă în mare nici stei alpestru / Nici Calpis nu se înalță sau marele Atlant, / Căci altfel să nu pară ușoară colina; / astfel, marea frunte și marile coarne le înalță / ... [...] ... /// Inspăimîntătoare majestate în mîndră înfățișare / Groaza crește, și mai mîndru îl face, / Se roșesc ochii, și de venin infectați / Ca o funestă cometă strălucește privirea; / Își întoarce bărbia, și hirsutul piept / Îndărătnică și deasă coboară barba...".* Obligatorie, acum, pentru confirmatele conexiuni istorice și culturale, este, în Bomarzo, amintirea *Ierusalimului eliberat.* Nu numai prin *grădina* Armidei, cu metaforicele sale farmece, dar mai mult, după părerea mea, prin *Conciliul infernal:* „Cheamă locuitorii umbrelor veșnice / Răgușitul sunet al trompetei infernale..."; „Numaidecît zeii Abisului în cete felurite / se întrec din juru-i la porțile înalte s-ajungă / Oh cît de ciudate: oh ce spăimîntătoare forme!..." (*a*). Iubită și populară, cum știm și din afirmațiile lui Goethe, avea să fie poezia lui Tasso în secolul al XVIII-lea, cînd la Albrizzi din Veneția era publicată cea mai frumoasă ediție din *Ierusalim,* cea ilustrată de Piazetta (1745). Dar firește nu diavolii și monștrii Conciliului Infernal, care sînt la ei acasă în Bomarzo, ne vin în minte, cînd ne gîndim la raportul între natură și sculpturile settecentești pentru grădinile de țară și oraș. Tasso pe care memoria ni-l reamintește este, acum, poate, cel al *Rimelor:* „... / *Mie Zefirul îmi suflă, / Mie pămîntul și cerul senin îmi rîde; / Zboară din sîn în sîn / Amorașii grațioși mii și mii, / Care înarmat cu săgeată, / Care cu scînteie...*/"; sau, dincolo de orice restrictivă referire topografică: „*O frumoasă colină, unde cearta / Între natură și artă / judecător Amor se lasă, pe panta nesigură, / Cu flori frumoase învesmîntată / și cu ierburi pre-*

sărată / Își arată soarelui spatele care în tine fulgeră și strălucе, / Nu prea repede urcă / El pe orizont / Că tu, în frumosul tău lac / De frumusețe ești frumos / Frumosul său sîn și înfrunzita frunte". Și pentru cine își amintește importanța pe care experiența poeziei lui Tasso a avut-o „în acel proces de dezvoltare care determină trecerea de la idealurile estetice ale Renașterii la cele ale Barocului" (Argan, *Tasso e le arti figurativi (Tasso și artele figurative)* în: *Studi e note (Studii și note) — De la Bramante la Canova*, cit., p. 126), nu va părea hazardată ipoteza că în timpuri de glorie tassescă amintirea *Rimelor* și a *Amintei* (*„Atunci între flori și ape / Treceau dulci cîntări / Amorașii fără arcuri și fără săgeți...")* sau a aceluiași *Ierusalim*, în unele zăbave melodioase naturaliste și silvestre (*„Nu s-a trezit cît au ciripit păsărelele / Nu a simțit plăcutul salut al arborilor; / Și murmurul riului și al boschetelor, / Și gluma apei cu zorii și cu florile...")* a călăuzit în parte gustul clienților ca cei pentru care a lucrat grădini Orazio Marinali, sculptor pe care *maestrul său Le Court îl formase la Veneția în spiritul unui berninism viu pictural:* autor de statui cu *forme deschise și franjurate*, „intuite în mișcarea plutitoare a gestului"; care par „făcute special pentru a fi modelate într-un material expus astfel eroziunii atmosferei care intervine în a le colora și remodela epiderma, dîndu-le cu timpul o a doua natură, mai prietenoasă, în ceea ce privește frunzele și mușchiul care le înconjoară" (Licisco Magagnato, *„Taiapiera in Vicenza" („Cioplitorii de piatră" din Vicenza)*, în: *Prima mostra della pietra di Vicenza (Prima expoziție a pietrei din Vicenza)*, Vicenza, Neri Pozza, 1952, pp. 24—25). Fig. XXXIV *b:* Montegaldelle, Grădina Villei Conti Lampertico, Orazio Marinali și ajutoarele sale, *Allegoria celor patru părți ale lumii;* fig. XXXV, Trissino, Villa Trissino da Porto, acum Marzotto, Pescăria cu statuile lui Marinali (fotografiile, ale Centrului Internațional de Arhitectură „Andrea Palladio" din Vicenza, au fost cu gentilețe oferite de profesorul Renato Cevese).

XXXVI — *„... Mîndrele ziduri și largile alei, / Care într-o atît de savantă măsură în jur și în mijloc / Fac atît de frumoasă vederea care înaintează / A fericitului Alcinou, a înțeleptului Atlant / Pe cît scris-a odinioară Grecia și Roma...":* în aceste versuri cu care, în 1546, poetul florentin Luigi Alamanni cînta, în cartea a patra a poemului său *Cultivația*, lucrările poruncite de Francisc I regele Franței pentru a înfrumuseța parcul de la Fontainebleau (nu fără o influență a acelor poetici italiene pe care expediția lui Carol al VIII-lea le-a

impus gustului dincolo de Alpi), găsim o enunțare retorico-literară a ideii natură-spectacol, bucurie ca atare, în care atitudinea contemplativă a omului față de peisaj atinge acea autoconștiință ce devine principiu de activitate artistică în *teatrele verzi* care în Cinquecento italian este propus ca model pentru întreg grădinăritul european. Unul dintre cele mai perfecte exemple de teatru verde este cel al Villei Regale, fost Orsetti, astăzi Pecci-Blunt, în Marlia, lîngă Lucca, care datează din 1652 (foto Alinari). *„... Tisa aici de la intrare / Verdele său într-o ordine frumoasă / și-a țesut teatrul nobil, / Care devine oglindă a iadului...":* cu aceste versuri, citate de Belli-Barsali, Francesco Franceschi, versificator lucchez din Settecento, cînta Teatrul Commediei, în descrierea Villei din Marlia (descriere nelipsită de reminiscențe ale Grădinilor Armidei: *„Aici totul e vesel și felurit, / Totul la plăcere îmbie / Apa, pămîntul și aerul, / Și podoabele și locul")*, pe care el, în 1778, a adresat-o principelui-conte Venceslao Antonio di Kaunitz-Rietberg, cancelar al Mariei Tereza și a succesorilor ei pînă în 1794: al cărui interes pentru Italia și cultura italiană le putem reconstrui prin epistolarul lui Metastasio. În parcul din Marlia, „cu o unitară disciplină de desen, arhitectul a plăsmuit mase compacte de verde, așezate la limitele marii pajiști în vîrful căreia era preamărit palatul, sau aiurea, străbătute de netede cărări...[...]. .. Arhitectul-grădinar a construit de-adevărat cu materialul de excepție al gardurilor vii tăiate geometric, și a obținut astfel coridoare-alei, ambient pentru pescărie și lămîi, vestibulul teatrului în formă circulară în jurul unui bazin, ambient-teatru pentru comedie. Numai cîte un chiparos și cîte un pin se înălțau liber deasupra zidurilor de verde, și alți copaci erau lăsați în forma lor naturală numai în spatele celor două teatre de apă, în partea extremă a grădinii, în spatele palatului și pescăriei..." (Belli-Barsali, op. cit., p. 66). Interesul lui Kaunitz pentru villa din Marlia și parcul său trebuie pus în legătură cu acel gust, nu generic și nici întîmplător, pentru arta grădinilor care în vremea sa era destul de răspîndit la oamenii de cultură, de stat și de curte. Putem să-i găsim o confirmare în știrea, dată de Metastasio, că Maria Tereza în 1753, îi dăruise lui Kaunitz o grădină, ce aparținuse contesei de Schulemburg, în acele ținuturi din jurul Vienei pe care secolul optsprezece o transformase într-o serie aproape neîntreruptă de grădini pînă în timpul lui Eugen de Savoia — și nu fără o influență mai mult sau mai puțin directă a filosofiei lui Leibniz (teoreticianul Imperiului baroc al lui Leopold I și Iosif I), care scrisese pentru Eu-

gen de Savoia, chiar în timp ce acesta construia Belvedere: *la nature mène à la Grâce et la Grâce perfectionne la nature...* (natura duce la Grație și Grația desăvîrșește natura...). Cu toată probabilitatea, grădinile Kaunitz foste Schulemburg au fost urbanizate de cîtva timp; în perfectă coerență, dealtminteri, cu *sufletul lumii:* pe care noi nu trebuie să-l vedem *călare,* cum i-a apărut Napoleon lui Hegel la Jena, la 13 octombrie 1806, ci manevrînd o mașină de săpat, cu care să smulgă din mijloc principalii adversari ai culturii tehnologizante și sociolozante astăzi hegemonă: *natura,* întocmai, și *grația...* Și dealtminteri, ce anume putem să ne imaginăm mai puțin potrivit secolului în care trăim, decît grădinile arhitectonice, de origine italiană, despre care August Wilhelm Schlegel, în anul 1800, scria că sînt făcute pentru *a fi locuite, pentru a te bucura de companie și astfel să te desfeți într-un ambient sărbătoresc și plăcut...?*

XXXVII. În pagina poemului său dedicată grădinilor, Alamanni preamărise: „...lucitorul cristal și purul argint / Printre drumurile pline de iarbă cu artă pătrunzînd...". Două secole mai tîrziu, în 1752 — și avusese loc, între timp, lecția lui Le Nôtre, sub conducerea căruia cei doi Francini construiseră un sistem de cascade la acel Fontainebleau cîntat de Alamanni — regele Carol al III-lea de Bourbon a încredințat lui Luigi Vanvitelli parcul Della Reggia din Caserta, care „înseamnă cea mai plăcută încheiere a experiențelor italiene și franceze reelaborate de o singură minte creatoare"; în „clara viziune a posibilităților oferite de loc, cu un peisaj deschis la miazăzi către cîmpie și mare, și închis la nord de un semicerc de coline acoperite de o vegetație deasă..." (Francesco Fariello, *Architettura dei giardini (Arhitectura grădinilor),* cit., pp. 128—129). Absolută, putem spune, este în Caserta unitatea de grădină și peisaj; și în puține alte locuri ca în Caserta se poate spune că peisajul este, ca atare, grădină, fără ca altă intervenție să fi vrut să-l ademenească; și că grădina este peisaj, chiar în măsura în care nu-și ascunde propria artificialitate, ba chiar o arată cu ostentație. Fixată pe cinci cascade, cu alaiul lor de fantastice grupuri statuare, fiecare din ele însemnînd o etapă în drumul pe care apa *(lucitorul cristal* a lui Alamanni) îl parcurge cu repeziciune printre stejari pînă la bazinul cu pești alimentat de trei delfini, grădina este aici artă *în* peisaj și artă *a* peisajului. Ca artă *a* peisajului grădina își extinde propria fantezie asupra naturii înconjurătoare, continuîndu-se în profilul colinelor printre care apele apeductului Carolin (și ea operă a lui Vanvitelli) ajung la grota de unde,

chiar ca într-o cantată a lui Metastasio, trec „De la munte la cîmpie și de la pădure la pajiște. / Și lipsite de odihnă / Curg certîndu-se printre pietre". Și mai mult sau mai puțin desele pădurici de pe coline (care într-o zi sau alta vor fi rezidențial urbanizate) continuă plantațiile în care natura arboriferă, cu aspect de pădure, devine ostentativă ea însăși pe cele două laturi ale cascadei. Ca artă *în* peisaj, grădina, cu marmurele sale și imaginile sale mitice și aleile sale regulat trasate, este sărbătoarea în care natura se autorecunoaște și se autocelebrează în propria-i aparență estetică: care se finalizează pe sine într-o tot mai mare autonomie; cu o ascendentă prevalență a intenționalității umane asupra spontaneității naturale; care din cultura copacilor și a brazdelor și a pajiștilor purcede, fără salturi, pînă la culminanta solidaritate între hidraulică și sculptură: după o gradare, față de natura liberă a înălțimilor și a cretelor înălțîndu-se din plantațiile vanvitelliene, dincolo de spaliera tăiată cu artă, care se arată ochilor noștri în a treia cascadă, Cascada lui Ceres, zisă Zampilliera, pentru jocul foarte viu al jeturilor sale; deasupra căreia, în centrul unei naturi care este totodată și peisaj și grădină, se află cascada Venerei și cea vijelioasă. În parcul din Caserta este o gradare de artă și natură care obligă, din nou, la amintirea lui Leibniz a cărei prezență, chiar și latentă, este pretutindeni în civilizația settecentescă; și care în zorii secolului dezvoltase filosofic sensul calculului infinitezimal pe care și el și Newton l-au descoperit paralel: „... *j'ay coustume de ne servir de l'exemple du mugissement où du bruit de la mer...*" („...am obiceiul să mă slujesc de *exemplul mugetului sau zgomotului mării...*"). În zilele noastre continuitatea de artă și natură este ruptă. Între neo-constructivism, care dă forme nenaturale unor materiale adesea nenaturale, și murdăria otrăvitoare a cîmpiilor părăsite, este ceva mai mult decît un salt: o ruptură care nu numai că face de negîndit, în grădina modernă, opere ca parcul din Caserta, dar ne obligă să prevedem dispariția lor. Pentru a le menține în ordine, de fapt, este nevoie de o muncă asemănătoare cu cea din agricultură, disprețuită ca indice al condiției subumane; și nu este de conceput, în interiorul instituțiilor scolastice orientate către tehnologia industrială și activismul politic, formarea de specialiști care ar cere supraviețuirea Casertei, sau Schönbrunn-ului sau Versailles-ului.

XXXVIII—XXXIX — Villa Albani (XXXVIII) a fost construită de Carlo Marchionni, începînd din 1760, pentru cardinalul Alessandro Albani, nepotul lui

Clement al IX-lea. Pe aleile sale, sînt prezente, în mijlocul verdelui, sculpturi antice care au fost alese și așezate la sfatul lui Winckelmann; arta devine mediatoare ducînd natura în istorie, istoria în natură, după o viziune interpretativă în care micul palat, copacii, statuile adoptate de trunchiuri sau de palisade, desenele brazdelor, sînt un singur discurs strîns, care recapitulează în sine cultura settecentescă așa cum se putea configura în întîlnirea romană a neoclasicismului și a barocului; o destinație mai potrivită nu putea avea acest loc decît acela de a fi sediul de studii settecentești (XXXIX)... Ar fi, dealtfel, o destinație coerentă după cum a interpretat literar Villa Albani, în zorii secolului nostru, poetul Domenico Gnoli (1838—1915), astăzi cunoscut numai specialiștilor, deși în acei ani stîrnise scandal în lumea literară ascunzînd reînnoirea propriei poetici sub numele unui imaginar Giulio Orsini. În villa Albani, scria Gnoli, brazdele „formează desene diferite... [...]... ușor combinate, ziduri de mirt și de merișor, între care sînt tăiate treceri și mici încăperi singuratice, și mici fîntîni și boschete solitare și liniștite...[...]...: Acel gust de eleganță se întîlnește cu renăscuta cultură a artei antice... [...] ... În poziție plină de farmec cînd era deschisă vederii, astăzi închisă de noile construcții, ea era lăcașul erudiției elegante a cîmpiei și munților din Tivoli... [...] ...: este locul de plimbare a cavalerilor cu peruci alături de doamne pudrate, și pe verdele acelor plante ar trebui să se ridice flăcări din purpura cardinalului învățat și elegant" (D. Gnoli, *Have Roma*, Modeș, Roma, 1909, p. 227). Atunci cînd comenta Villa Albani, Gnoli, ce părăsise de puțină vreme clasicismul horațian al *Odelor Tibertine* (*„Îți amintești cîmpurile calde, lucitoare? / Or pe munte freamătă stejarii / Izgonind întunecații nori / Suflu din nord apasă..."*) trecuse la o poezie mai neliniștită și meditativă: *„Ascultă Lucia! / Vrei să mergem / Pe Palatin? Este pe cer o moliciune / de vis, este în aerul care mîngîie / frunzișurile reci o chemare / de secole moarte..."*: și poate să fie aici un semn al felului său de a visa imaginile trecutului încorporate în locuri (să ne gîndim și la: *„Jacovella mers-a mult / în lungul secolelor moarte acum / solitar peregrin / ca să vină pînă unde ești..."*) în această amabilă imagine de docte galanterii settencentești suprapuse exegezei criticii grădinilor din Villa Albani. Dar că aleile, brazdele, copacii, statuile din Villa Albani ar fi imagine în care timpul celei de a doua părți a secolului al optsprezecelea roman a devenit peisaj, își dăduse seama, cu mai mult de patruzeci de ani înainte Hippolyte Taine, a cărui *Călătorie în Italia* nu este exclus să-i fi fost

cunoscută lui Gnoli-Orsini, bibliotecar și erudit, poet pe deasupra: „.... *un prèlat en robe violette, en grande représentation, entouré de ses gentilshommes, est justement ici à l'endroit pour causer des affaires d'Etat ou ecouter un sonnet...*" („... *un prelat în robă violetă, în mare pompă, înconjurat de gentilomii săi, se află chiar aici, în acest loc, pentru a discuta afaceri de stat sau pentru a asculta un sonet...*". Pe timpul lui Taine, Villa Albani era liberă, în cîmpia deschisă — v. vol. I, fig. XV *a:* în acea hartă, care arată Roma avînd peisajul în cercul zidurilor, Roma tinereții lui Croce, care, într-o memorabilă pagină a sa, i-a evocat „drumurile aproape campestre", Villa Albani este însemnată sus la dreapta. Cine s-ar opri astăzi, trecînd pe via Saloria, să privească dincolo de gard printre doi cedri de Liban care nu-și mai aveau locul acolo acum și-ar da seama că se găsește lîngă o redută fără garnizoană, pe punctul de a fi cucerită cu forța de mereu mai apropiatele construcții ale unui oraș al cărui model estetic astăzi este numai cel al *locului de întîlniri productive.*

XL—XLI a, b. „... *ein Parterre von allerlei Blumen, ein Zimmer mit allerlei Zierathen / selbst den Putz der Damen darunter begriffen / machen einen Prachteste eine Art von Gemälde aus...*". „.... un strat cu tot felul de flori, o cameră cu tot felul de decorațiuni / inclusiv găteala doamnelor / constituie un fel de tablou..." Cu adevărat un *tablou* settecentesc, această *grădină* „cu flori de tot felul", din care se pătrunde în Saloane cu „tot felul de ornamente" cuprinse aici fiind frumoasele mobile, covoarele, acele „*toilettes* ale femeilor".... Poartă semnătura lui Immanuel Kant: care, în genialitatea sa, înțelesese că, în *grădinile de flori*, natura este sărbătoresc dichisită ca doamnele în rochii de seară, ca mobilierul luxos al unui salon de gală; și că, în *grădinile de flori*, natura, sărbătorindu-se pe sine, face o sărbătoare din viața oamenilor. *„Les Parterres sont un composé de lignes courbes, d'enroulement mêlez avec des Grotesques, Moresques, Arabesques, Frises, Targes, Palmettes, Guillochis, Grains, Fleurons, et autres Ornemens arbitraires, dont la beauté consiste à n'être jamais repétez et à être tracez avec grace sur le terrain...*" (D'Aviler, *Cours d'architecture (Curs de arhitectură)* revăzut și adus la zi de Mariette, Paris, 1750, pp. 233—234. XL; XLI *a:* unde în fundalul grădinii cu flori se vede o *orangerie* barocă). În *grădinile cu flori* natura și arta se contopesc, natura ca artă a vegetației și arta ca imagine a naturii care adaugă grădinii frumusețe prin fîntîni, prin sculpturi: *„... Quelque bien cultivez que soient les jardins, ils paroissent peu*

agréables sans des Fontaines d'eau jaillissantes, qui en animent la beauté ... [...] ... Dans les Allées en pante on peut faire des cascades par bassins... [...] ... On embellit encore les jardins par des petits Batiments appelez Grottes, imitées des autres qui sont dans les montagnes... [...] ... Les Ouvrages de sculpture contribuent avec beaucoup de magnificence à la richesse des jardins, mais surtout les Figures et les Groupes, qui placez dans une Niche de treillage ou contre une palissade, font un beaucoup plus bel effet. Les Vases, les Collines et les Obelisques, qui doivent être isolez, se mettent aux bout des Rampes, aux coins des Perrons, aux Bassins, aux encoignures des Parterres de broderie, et aux milieux de ceux de gazon..." *(idem,* p. 240). S-ar putea bănui o violentare a artificiului: dar privind mai bine, şi reflectînd, în grădinile formale settecentesti vom găsi verificarea unor concepte-cheie din *Critica puterii de Judecată*. Aici, într-adevăr, în măsura în care natura însăşi devine artă, intervenţia umană arată cît de adevărat este că frumuseţile naturale *extind conceptul nostru despre natură de la mecanism la artă* (parag. 23). Într-o *grădină de flori*, de fapt, arta omului secondează şi dezvoltă actul însuşi al naturii, care în peisaje *se dezvăluie ca artă nu întîmplător ci aproape cu intenţie* (parag. 42): şi îndreptăţeşte acea trecere de la judecata reflectînd esteticul la judecată teleologică care este, la Kant, motivată de *apartenenţa fenomenelor naturale la natură ca analog al artei* (parag. 23). În grădinile formale putem considera natura ca artă în sensul că în ele omul face artă a *naturii cu natura;* putem prin opoziţie considera că *arta ca natură, chiar fiind conştienţi că ea este artă în grădinile engleze, care fac abstracţie de constrîngerea regulei* (L. I, Secţ. I, nota gen.), *fiind produse ale artei frumoase, în care finalitatea formei apare liberă de orice constrîngere de reguli voluntare* (parag. 45). Grădină ca peisaj, artă cu aparenţă spontană ca natura; care, aşa cum avea să scrie Silva exemplificînd cu o vedere de grădină imaginară (XLI, *b)* „nu foloseşte nici egalizarea simetrică nici măsuri artistic exacte...".

XLII—XLIII. „... A admira frumuseţile unui sătuleţ cu o plăcere sensibilă, şi a le considera cu un ochi critic, sînt două lucruri diferite. Artistul grădinar care vrea să trudească cu succes, trebuie să posede o grămadă de idei campestre, şi nu le poate dobîndi decît prin exacta şi susţinuta observare a naturii. Trebuie să aibă cunoştinţe largi, nu numai cu privire la diferite rituri, obiecte şi caractere ale peisajului, ci şi cu privire la impresiile pe care le produc aceste situri, aceste obiecte, aceste caractere, atît

separat cît şi combinate...". Cu aceste cuvinte, Silva *op. cit.*, p. 32) ilustra un model de grădină din imaginaţia lui, gravat de Riboldi: grădină care era toată peisaj, absolută identificare a artei cu natura (XLI). Vreo douăzeci de ani mai tîrziu, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, care în noviciatul său berlinez îl întîlnise pe Fichte şi-i ascultase filosofia, avea să judece drept artificială identificarea, în grădinile engleze, a artei în natură; şi evoca drept peisaj ideal, printr-o fantezie nedeterminată de nimic din afară, dar în totul determinantă ea singură, o grădină în care natura se identifică artei — care te face să te gîndeşti la grădina rococo din Veitshöchheim pe Mein, vizitată poate de Hoffmann în anii de la Bamberg: „... Acum mergem în grădină. Este o veche grădină franceză, cu largi şi lungi cărări închise între pereţi înalţi de mirt, şi plină de boschete, statui, fîntîni..." *(Inima de piatră, dai Nacktstucke,* 1817; tr. de Carlo Pinelli, în: E.T.A. Hoffmann, *Elixirele diavolului,* vol. I, Tonno, Einaudi, 1969, p. 882). Ştim astăzi că nu incompatibile, ci complementare, în grădină şi peisaj, sînt cele două poetici: *arta ca natură, natura ca artă.* Dar arta, spun ele, este o categorie istorică, şi trebuie să moară în plinătatea creatoare a omului; natura este amintire constantă a condiţiei agricole, şi ca atare trebuie desacralizată pentru a face loc eficienţelor oraşe ale bunei-stări; şi *grădina, peisajul* sînt vocabule aproape cu totul „ieşite din uz", din momentul cînd desemnează, respectiv, *artă-natură,* la care este nevoie de lucrări agricole, non-industrializabilă, şi *natură-artă:* de nesuportat pentru acel *om modern* pe care prea mulţi *bâtonniers* culturali îl adulează, în loc să-l dojenească, aşa cum ar fi datoria lor. *Omul modern,* de fapt, Valery spunea că „a le sens obtus, il supporte le bruit que vous savez, il supporte les odeurs nauséabondes..." („are simţurile tocite, el suportă zgomotul pe care îl ştiţi, el suportă miesmele greţoase..."); şi ar însemna să-i facem un compliment dintr-o genealogie faustiană, dacă vom repeta pentru el *corul spiritelor: Weh! Weh! / Du hast sie zer stört, / Die shöne welt...", „Vai mie! Vai mie! / Tu ai distrus / Lumea frumoasă... /.* Dar cine este, la urma urmei, omul modern, dacă nu fiecare dintre noi? Şi pentru filosof, a dojeni *omul modern* nu înseamnă poate să se pună în discuţie el însuşi, să discute propriile hotărîri în lume şi în faţa lumii, să ducă estetica la ontologie? La urma urmelor, toţi am contribuit, chiar filosofînd, să facem aşa fel ca nu peste multă vreme grădinile engleze să le putem vedea numai în gravuri ca cea care în cartea lui Silva arată villa din Woburn, în fundul unui parc construit de Southcote, cu un episod pastoral în prim plan (XLIII).

Şi cînd ultimele *grădini de flori*, luxoase şi *elitare*, vor fi devenit economice şi masificabile *arii verzi* ne vom mulţumi să răsfoim gravurile lui Mariette pentru tratatul lui Desallier D'Argenville... In Valdarno pe cale de dezvoltare industrială, în villa Borghese mult prea îngăduitor deschisă oricui, zi şi noapte, pentru orice fel de negocieri, ne vom aminti o pagină din Lorca — „El tiempo fué despiadado con este jardín: secó sus rosales y cinamomos y, en cambio, dió vida a plantas traidoras y malolientes..." („Timpul a fost nemilos cu această grădină: i-a uscat trandafirii şi chiparoşii şi, în schimb, a dat viaţă unor plante trădătoare şi rău mirositoare...) — mîngîindu-ne, cît va fi cu putinţă, cu acele *jardines de las estaciones* (grădinile anotimpurilor): umilele grădini dintr-o altă proză lorchiană, unde florile şi salcîmii *„no estan en el ambiente que sueña su forma..." („nu stau într-un ambient pe care-l visează forma lor...").*

INDICE DE NUME

A

Addison (Joseph): I, 393, 423, 425; II, 220, 221, 222, 245, 261, 265
Adorno (Theodor Wiesengrund): I, 304, 305
Ahmet al III-lea: II, 124
Akenside (Marco): I, 393
Alain (Emile-Auguste Chartier): II, 53, 318
Alain de Lille (sau Alano di Lilla sau Alanus de Insulis): II, 209, 318
Albertazzi (Adolfo), v. Tommaseo
Alberti (Leon Battista): II, 139, 177, 265, 310, 311, 312, 317
Albert cel Mare II, 211, 213, 214
Alcuin: I, 181, 182
Alighieri, v. Dante
Amiel (Henri-Frédéric): I, 213, 214, 218, 219, 224, 225, 229, 231, 232, 233, 240, 242, 245, 247; II, 6, 183
Anceschi (Luciano): I, 178, 393; II, 57
Angelico (Fra): I, 65, 90
Antoni (Carlo): I, 41, 266; II, 24
Apollinaire (Guillaume): I, 246, 401; II, 147
Argan (Giulio Carlo): I, 65, 90, 346
Artgari: I, 182
Audiberti (Camillo Maria): II, 220, 252, 303, 304, 308
Augustin (Sfîntul): I, 108, 115, 116, 117, 426; II, 54, 59

B

Bachofen (Johann Jakob): II, 82, 84, 88, 90, 93, 94, 95, 96, 100, 111
Baciocchi-Bonaparte (Elisa): II, 141
Badino-Chiriotti (Ines), v. Gregorovius
Baldinucci (Filippo): II, 308
Balla (Giacomo): II, 222
Banfi-Malaguzzi (D.), v. Berdiaev
Barberini (familia): II, 92
Barone (Francesco), v. Hartmann
Barthélemy (Jean Jacques, abate): I, 442
Bartoli (Daniello): I, 47, 61, 172, 173, 174, 440, 441, 446, 448
Beck (Adolf): I, 138, 139, 140, 143
Beckett (Samuel): I, 161
Beethoven (Ludwig van): I, 235, 253
Beguin (Albert): II, 10
Belli (Giuseppe Giovacchino): I, 105

Belli-Barsali (Isa): II, 140
Bellini (Giovanni): I, 326
Bembo (Pietro): I, 360
Berdiaev (Nicolai): I, 261, 262
Bergson (Henri): I, 102, 104, 107, 108, 135
Berkeley (George): I, 410; II, 97, 344
Bernardin de Saint-Pierre (Jacques-Henry): I, 345, 445; II, 6, 227, 228
Bernini (Gian Lorenzo): I, 114, 172
Bertola, v. de Giorgi-Bertolo.
Bettinelli (Saverio): II, 124, 125, 126, 292, 293, 307
Beyle (Henry), v. Stendhal
Biasutti (R.): II, 55
Biloci (Maria Rosaria): II, 158
Biscione (Michele): I, 41
Blake (William): I, 193
Bo (Carlo): I, 330, 331
Boccaccio (Giovanni): II, 213, 215, 216, 218
Boccage (Madame du): I, 93, 95, 96, 97, 253; II, 23
Boileau (Nicolas Despreux): II, 123
Bonnet (Charles): I, 195, 203, 204, 205
Borchardt (Rudolf): I, 428; II, 61, 62, 82, 139, 140, 154, 155, 250, 299, 315, 316
Borghese (familia): II, 92
Borgnini (Raffaello): I, 50
Borromeo (Carlo): II, 268
Borromeo (Vitaliano): II, 268
Borromini (Francesco): I, 114
Boucher (François): II, 227, 228
Bougainville (Louis-Antoine de): I, 445
Bracciolini (Poggio): I, 171.
Brandi (Cesare): II, 194
Brown (Launcelot, zis „Capability"): II, 219
Bruno (Giordano): I, 156
Brunucci (matematician): II, 37
Brydone (Patrick): I, 85, 86, 87
Buchwald (Konrad): 58
Buffon (George Louis de): I, 195
Buontalenti (Bernardo): II, 308
Burckhardt (Jakob): II, 8, 105
Burke (Edmund): I, 393
Burlington (Lord Richard Boyle conte de): II, 224, 225
Burnet (Thomas): I, 413, 414, 416, 417, 418, 420, 421, 423, 425; II, 106, 220
Byron (Lord George): I, 146, 156, 394, 395; II, 172

C

Caimi (inginer): I, 326
Calvino (Giovanni): II, 297
Canaletto : I, 319
Canova (Antonio): I, 156
Cantù (Cesare): II, 37, 38, 40, 41, 42, 45
Carabellese (Pantaleo): I, 41, 102, 108; II, 359, 361
Carol al IV-lea, de Boemia (împărat): I, 363
Carol al VIII-lea, rege al Franţei: II, 266
Carus (Carl Gustav): II, 9, 10
Cassirer (Ernst): II, 189
Castelli (Francesco): II, 272
Cehov (Anton Pavlovici): II, 156, 170
Cernişevski (Nicolai Gavrilovici): II, 351
Chambers (William): I, 447, 448; II, 219
Charageat (Marguerite): I, 359, 369, 389; II, 65, 320, 321
Chateaubriand (François-René de): II, 94, 95, 96, 97, 100, 101, 104, 105, 112
Chigi (Agostino): I, 105
Choderlos de Laclos (Pierre-Ambroise-François): I, 445
Choffard (Pierre-Philippe): I, 315

Clark (Sir Keneth): I, 304, 306, 307 308, 310, 359; II, 65
Coleridge (Samuel Taylor): I, 413, 416, 417, 419; II, 144
Colonna (Francesco): II, 92, 222, 260, 261, 263, 264
Columb (Cristofor): II, 170
Confucius: I, 443
Conrad (Joseph): I, 333
Constable (John): I, 307; II, 10
Cornaro (Caterina): I, 360
Corot (Jean-Baptiste-Camille): I, 316, 317
Corradino din Suabia: II, 92
Corsini (familia): II, 92
Courbet (Gustave): I, 316, 317
Crabb Robinson (Henry): II, 10
Crescenzi (Pier): II, 214
Croce (Benedetto): II, 79, 107, 142, 143, 144, 146, 148, 172, 173, 349, 360
Curtius (Ernst Robert): II, 336
Cusanus (Nicolaus): II, 212
Cuyp (Albert): I, 344

D

D'Annunzio (Gabriele): I, 157, 263; II, 302
Dante Alighieri: I, 53, 56, 358; II, 22, 23, 27, 63
Daudet (Alphonse): II, 105, 144
D'Avilar (Charles A.): II, 266
De Brosses (preşedintele): II, 31, 268, 270, 271, 272
De Bruyne (Edgard): II, 336
De Giorgi-Bertolo (Aurelio): I, 391, 393, 394, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 407, 410, 421, 425, 448; II, 124, 305
De Lille sau Delille (Jacques, abate): I, 364; II, 53, 219, 227, 249
Dentatus (Marcus Curius): II, 89, 90
De Saussure, v. Saussure
Diderot (Denis): I, 338, 445
Di Lorenzo (Giuseppe), v. Schopenhauer
Dionigi di Borgo San Sepolcro: II, 16
Dionigi di Rijckel (sau Dionigi Cortesino): II, 314
Doglio (Carlo): I, 159
Dorfles (Gilo): I, 238, 239
Dostoievski (Feodor): I, 286
Dufrenne (Mikel): II, 182, 183, 185
Dupaty (Charles): II, 225, 227, 228, 229, 245

E

Eleonora di Toledo (Mare ducesă de Toscana): II, 308
Eliot (Thomas): I, 153
Erasmus de Rotterdam: II, 53, 54, 59, 62, 252, 315, 322, 336, 337, 338, 339, 340, 346, 348, 358
Eugeniu de Savoia: I, 357
Evelyn (John): II, 260, 268, 272, 273
Everdingen (Allart von): I, 344

F

Fanfani (Pietro): I, 47, 48, 50, 61
Fariello (Francesco): II, 214
Ferrara (Guido): II, 55, 56, 57, 58
Fersen (Alexander): I, 162
Ficino (Marsilio): I, 204
Fiedler (Konrad): I, 241
Filip al II-lea cel Bun: II, 314
Flemalle (maestrul): I, 61
Focillon (Henri): I, 64, 67, 337, 338, 339; II, 32, 41
Fontana (Carlo): II, 272
Foscolo (Ugo): I, 132, 157; II, 35
Franchini (Raffaello): I, 40, 41
Frangipani (familia): II, 92.
Frederic al II-lea, rege al Prusiei: I, 353
Friedrich (Caspar David): II, 10

Fuchs (Karl): I, 73
Fumagelli (Giacomo): II, 37
Füsslyn (Johann Gaspar): II, 255

G

Gabriel (Jacques-Ange): II, 249
Gambi (L.): II, 56
Gauguin (Paul): II, 352
Gentile (Giovanni): II, 186
Gessner (Salomon): I, 421, 445; II, 109, 255
Giacosimo da Verona: II, 208
Gide (André): II, 119, 120
Giorgione: II, 298
Girolamo da Napoli: II, 268
Giudici (inginer): II, 37
Giussani (inginer): II, 37
Giusti (familia): II, 291
Glaber (Raoul): I, 76
Gnudi (Cesare): II, 203
Goethe (Johann Wolfgang): I, 170, 172, 173, 207, 300, 341; II, 62, 93, 94, 137, 138, 205, 289, 292, 298, 304, 307, 315
Gori-Montanelli (Lorenzo): II, 305
Gozzano (Guido): I, 345
Gozzoli (Benozzo): I, 61, 64, 65
Gravelot (Hubert-François Bourguignon, zis): I, 315
Gregorovius (Ferdinand): I, 156; II, 137, 138
Grimoaldo (abate): II, 313
Guardi (Francesco): I, 319
Guzzo (Augusto): I, 44

H

Haller (Albrecht von): I, 175, 196, 408, 421, 425; II, 106, 108, 121, 124, 144, 172, 255
Hanslick (Eduard): I, 241
Hartmann (Nicolai): I, 240, 241, 242, 248, 298, 309, 311; II, 182, 356
Haydn (Franz Joseph): I, 184
Hegel (Georg Wilhelm Friedrich): I, 210, 211, 212, 213, 219, 296
Heidegger (Martin): I, 109.
Heine (Heinrich): I, 401
Hellpach (W.): II, 56
Herder (Carolina): II, 290
Herder (Johann Gottfried): II, 289, 290, 292, 293, 307, 350, 351, 354, 356, 358, 359
Hirschfeld (L. Christian C.): II, 66
Hobbema (Meindert): I, 319, 342, 344
Hoffmansthal (Hugo van): II, 126, 214, 293, 298, 300, 307, 316, 317, 320
Hogarth: I, 393
Hölderlin (Friedrich): I, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 184, 207, 208, 212, 227, 350, 352, 449, 450; II, 6, 23, 45, 46, 61, 175, 204
Hugo (Victor): I, 395, 397, 398, 399, 401
Huizinga (Jan): II, 27, 28, 29, 30
Humboldt (Alexander von): I, 208, 343, 344, 358, 380, 381, 403, 404, 405, 410; II, 17, 105, 116, 156, 170
Humboldt (Caroline von): II, 93, 94
Humboldt (Wilhelm von): II, 93
Huxley (Aldous): I, 117, 118, 119, 131, 251, 253, 254, 260, 261, 264, 418; II, 7, 23, 76, 223

I

Ibrahim Paşa: II, 124

J

Jellicoe (Geoffrey A.): II, 55, 64, 65, 66, 74, 175, 176, 179, 182, 183, 188
Jünger (Friedrich Georg): I, 282, 286, 288
Juvara (Filippo): I, 341

K

Kafka (Franz): I, 305
Kandinski (Vasili): I, 300
Kant (Immanuel): I, 56, 175, 193, 194, 205, 207, 225, 230, 247, 278, 297, 368, 372, 375, 376, 406, 408, 409, 413, 414, 420, 427; II, 11, 12, 43, 52, 53, 54, 57, 59, 96, 97, 107, 121, 156, 174, 179, 204, 210, 245, 249, 250, 256, 289, 297, 306, 315, 337, 344, 345, 346, 347, 348—354, 359
Keller (Herald): I, 330, 331, 332; II, 170, 171, 172, 173
Kent (William): II, 219
Kerenyi (Karl): I, 51, 64, 68
Klee (Paul): I, 300

L

Lawrence (T. E.): I, 404, 406
Le Blond: II, 266
Le Corbusier: II, 66
Lehmann (Herbert): II, 137, 138
Leibniz (Gottfried Wilhelm): I, 90, 91, 92, 95, 96, 97, 116, 233, 356; I, 108, 294, 307
Le Nôtre sau Lenôtre (André): II, 221, 223, 288
Leopardi (Giacomo): II, 56, 58, 59, 86, 188, 189, 313, 373
Leopold I: I, 92
Liebrucks (Bruno): I, 43
Ligorio (Pirro), v. Pirro Ligorio
Linnée (Karl von): I, 163, 178, 196, 231
Lorenzetti (Ambrogio): II, 99
Lorrain (Claude Gellée, zis): I, 342, 344
Lorris (Guillaume de): I, 390; II, 209
Lovejoy (Arthur A.): II, 224, 250, 251
Löw (Yehuda): I, 162
Lukács (György): II, 353, 354, 355, 356

M

Mahler (Gustav): I, 304, 305
Maiakovski (Vladimir): I, 246; II, 29
Maldonado (Thomas): I, 245, 246
Mâle (Emile): I, 112, 114, 156
Malevitch (Kazimir): I, 300
Mamboury (Ernest): II, 123
Manzoni (Alessandro): II, 178
Marchi (Emilio de): II, 39
Marcuse (Herbert): I, 282, 286; II, 19, 359
Maria Antoaneta, regină a Franței: II, 249
Maria Tereza, împărăteasă a Austriei: II, 37
Mariette (Pierre-Jean): II, 266
Marinetti (F.T.): I, 246; II, 29
Marino (Giovan Battista): I, 423
Marulli (Vincenzo, duce de Ascoli): I, 348, 349, 350, 351, 352, 354, 355, 356, 363; II, 175, 179, 261
Marx (Karl): II, 38
Masson (Georgina): II, 213, 259, 260, 261, 265, 273
Mazza (Armando): I, 306, 324; II, 144
Mazzocchi-Alemanni: I, 44
Medici (Cosimo I, Mare Duce de Toscana): I, 62, 390; II, 308
Mellini (Domenico): I, 50
Melville (Herman): I, 333
Memmo (Andrea): I, 354
Milton (John): I, 245; II, 206, 207, 253, 254
Minkowsky (Eugène): I, 126
Mique (Richard): II, 249
Mixon (Maximilen): II, 31
Moisy (Pierre): II, 10
Mommsen (Theodor): II, 301
Mondini (Alberto): I, 237
Mondrian (Piet): I, 300
Montague (Lady Mary Wortley): I, 92, 93; II, 121, 123, 124, 125, 126
Montaigne (Michel de): II, 141, 260

Montale (Eugenio): I, 240
Montelatici (Domenico): II, 310, 302, 303, 307
Morandi (Giorgio): II, 147
Moritz (Karl Philipp): II, 289, 290, 292
Morris (William): I, 116, 247, 303
Mumford (Lewis): I, 129; II, 19, 20, 21, 318

N

Neutra (Richard): II, 66
Niccoli (Niccolò): I, 171
Nietzsche (Friedrich): I, 73, 74, 75, 307
Novalis: I, 236

O

Ossian: I, 38 9

P

Pabst (Georg Wilhelm): I, 404
Pacello da Marcogliano: II, 268
Palladio (Andrea): II, 300
Pamphily (Doria): II, 92
Parea (Carlo): II, 37
Pareyson (Luigi): I, 299, 306
Pascal (Blaise): I, 118
Paulhan (Fr.): I, 308, 309, 311, 312, 313, 314, 316, 317; II, 183
Paulhan (Jean): I, 393
Pausanias: I, 393.
Petrarca (Francesco): II, 8, 15, 16
Piccolomini (Enea Silvio, Papa Pius al II-lea): II, 15
Piero della Francesca: I, 67, 338, 339, 340, 341
Pindemonte (Ippolito): I, 132, 157; II, 106, 155, 172, 252, 253, 254, 257
Pirro Ligorio: II, 260
Platon: I, 107, 203, 244, 303
Plinius: II, 92
Poe (Edgar Allan): II, 21, 188
Pope (Alexander): I, 184; II, 62, 123, 124, 245
Potter (Paul): I, 319
Poussin (Nicolas): I, 342, 344
Pozzo (Andrea, fra): I, 413
Proust (Marcel): I, 104, 110, 117, 342; II, 77
Pseudo-Dionisios Areopagitul: II, 313
Pseudo-Longinus: I, 419

Q

Quaroni (Lodovico): II, 55
Querini-Benzon: II, 156

R

Rabano (Mauro): I, 182, 183
Rafael (Sanzio): I, 105
Ranieri (L): II, 56
Rasmussen (S.E.): II, 175, 176
Rembrandt (Harmensz van Rijn): I, 319
René d'Anjou: I, 360
Rigutini (Giuseppe): I, 47, 48, 50, 61
Rilke (Rainer Maria): I, 59, 60, 192, 362, 363; II, 154
Ritter (Joachim): II, 7, 8, 9, 10, 11, 15, 17, 40
Robert (Humberto): II, 227, 228
Rodenbach (Georges): I, 342
Rodenwalt (Gerhard): II, 175
Rosa (Salvatore): I, 342
Roth (Joseph): II, 111—116, 150
Rousseau (Jean-Jacques): I, 249, 314, 315, 389, 408, 425; II, 62, 97, 106, 172, 256
Rubens (Peter Paul): I, 319
Rucellai (Giovanni): II, 265
Ruggiero al II-lea, rege al Siciliei: II, 207
Runge (Philipp Otto): II, 10
Ruskin (John): I, 170, 171, 172, 237, 308; II, 21, 29, 105, 144, 349
Ruysdael (Jacob van): I, 319, 342

S

Saint-Lambert (Jean-François de): I, 364, 445, 446; II, 225, 245
San Vittore (Ugo da): I, 181; II, 285, 313
Saussure (Horace Bénedict de): I, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 420, 424, 425; II, 17, 105, 106, 107, 116, 144
Savelli: II, 92
Savonarola (Girolamo): II, 297, 317
Scamozzi (Vincenzo): II, 292
Schelling (Friedrich Wilhelm Joseph von): I, 205, 207, 208, 237; II, 10
Schiller (Friedrich): I, 235, 249, 253, 372, 376, 377, 378, 379, 380, 389, 405, 406; II, 156, 205, 229, 245—250, 304
Schlegel (August Wilhelm): I, 237; II, 222, 223, 265
Schlegel (Friedrich): I, 207, 237
Schongauer (Martin): I, 359, 390
Schwerin (general): I, 353
Schwind (Martin): I, 402; II, 33, 36, 46, 52
Scotus (Eriugena): II, 20
Sedulius Scotius: I, 183
Seidlitz (general): II, 92
Sereni (Emilio): II, 98, 99, 100, 101, 104
Sestini (Aldo): II, 56
Shelley (Percy Bishe): I, 149, 409, 411; II, 309
Sidney (Sir Philipp): II, 309
Silva (Ercole): I, 348; II, 45, 66, 175, 215, 251, 253, 257, 316
Slataper (Scipio): II, 115, 117, 118, 120
Socrate: I, 221
Spallanzani (Lazzaro): I, 196
Stevenson (Robert Louis): I, 333
Strabon: II, 62
Sulzer (Johann Georg): II, 206, 219

T

Taine (Hyppolite): I, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 318, 319, 320, 321, 322, 324, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 333
Tasso (Torquato): II, 227, 228, 253, 257, 259, 261
Tatarkiewicz (Wladyslaw): I, 43
Teniers (David T.): I, 319
Teocrit: I, 421; II, 124
Tesauro: I, 423; II, 208
Thomson (James): I, 445; II, 245
Thoreau (Henri): II, 21
Tischbein (Wilhelm): II, 94
Tiziano (Vecellio): I,
Tommaseo (Niccolò): II, 58, 59, 64, 265
Tommaseo-Bellini: I, 47, 48, 61
Toniolo (A.R.): II, 56
Toschi (U.): II, 56
Tribolo (Niccolò Peicoli, zis): II, 308

U

Ugo da San Vittore, v. San Vittore

V

Valafrid Strabon: I, 182; II, 313
Van de Velde (Adrien): I, 319
Van Dyck (Sir Anthony): I, 319
Van Eyck (Hubert şi Jan): I, 358; II, 63, 314
Van Gogh (Vincent): I, 308
Van Ostade (Isaac): I, 319
Vasari (Giorgio): I, 47, 50; II, 308
Vauban (Sebastien de): I, 92
Verga (Giovanni): II, 110, 111
Verlaine (Paul): I, 341
Vernet (Horace): II, 227, 228
Veronese (Paolo): I, 319
Vico (Giambattista): I, 58, 214

Victor Amedeo al II-lea: I, 426; II, 308
Viollet-le-Duc (Eugène-Emmanuel): I, 322
Virgiliu: II, 227, 228
Viterbese: II, 259
Vitruvius: I, 65
Vittorini (Elio): I, 264, 265, 266, 267, 269, 277, 288, 305, 354
Vivaldi (Antonio): I, 184
Vivarini: I, 326
Voltaire: I, 93, 95

W

Wagner (Richard): I, 401
Walpole (Horatio sau Horace): I, 342; II, 219
Walser (Martin): I, 369
Walzel (Oscar): II, 10
Watteau (Antoine): I, 314
Whitehead (William): I, 443, 447
Whithman (Walt): I, 246
Winckelmann (Johann Joachim): I, 442
Winterfeld (general): I, 353
Wittkower (Rudolf): II, 224, 250
Wordsworth (William): I, 175, 176, 307, 342, 399, 401; II, 144, 310
Wortley-Montague (Lady Mary), v. Montague

Z

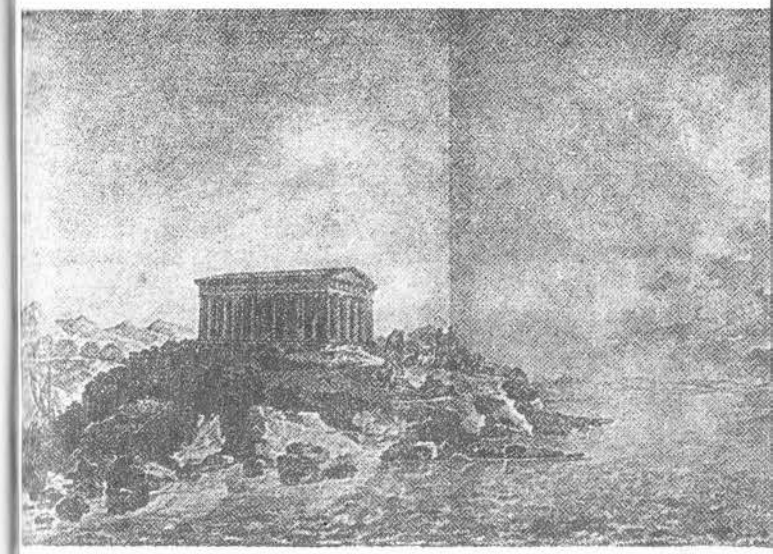
Zaghi (Carlo): I, 40
Zingarelli (Nicola): I, 48, 49

I

II

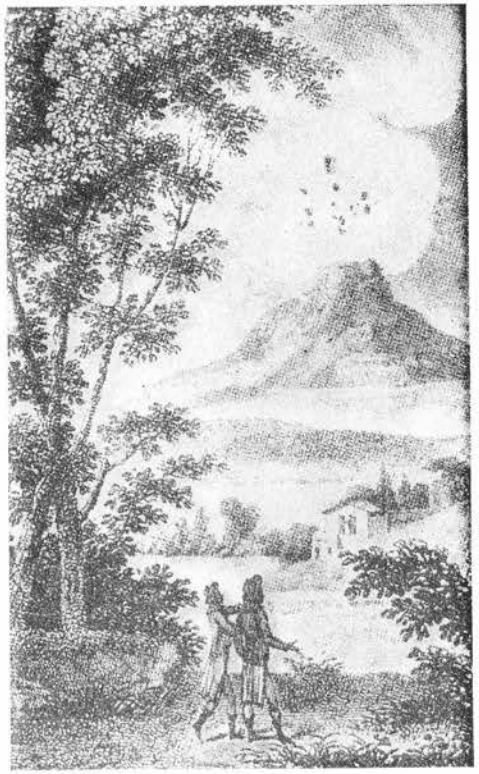
III

IV



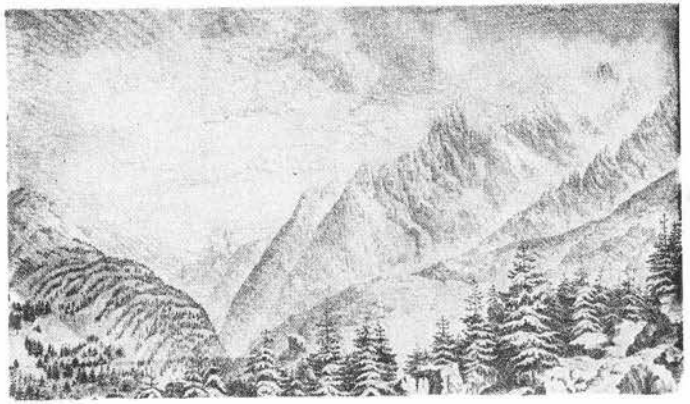
V a

V b



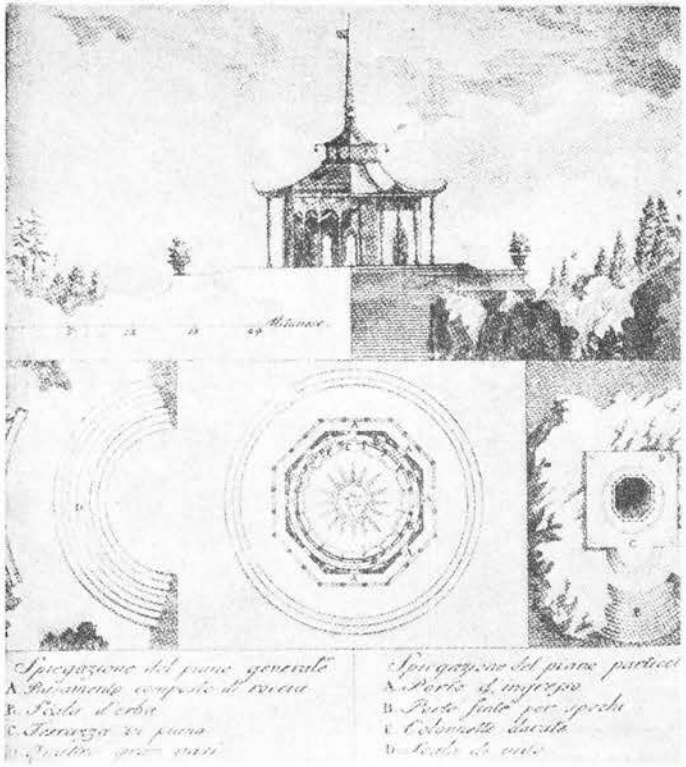
VI

VII

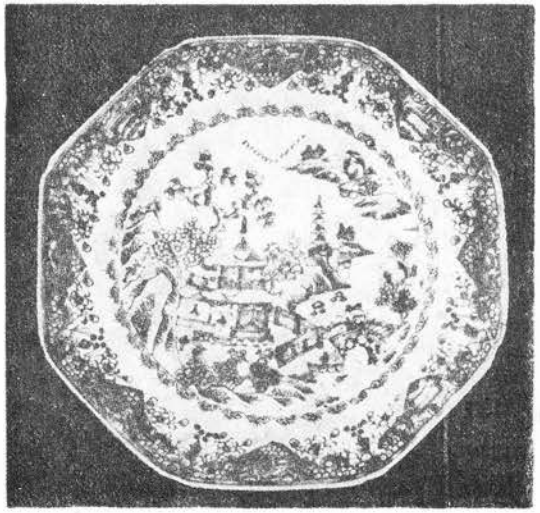


VIII

IX

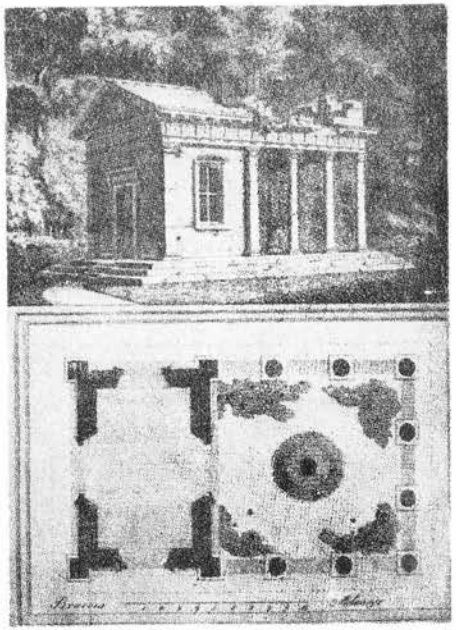

Spiegazione del piano generale
A. Basamento composto di roccia
B. Scala d'erba
C. Terrazza in piano
Spiegazione del piano particol
A. Porto d'ingresso
B. Porte finte per specchi
C. Colonnette dorate
D. Scala di vite

X

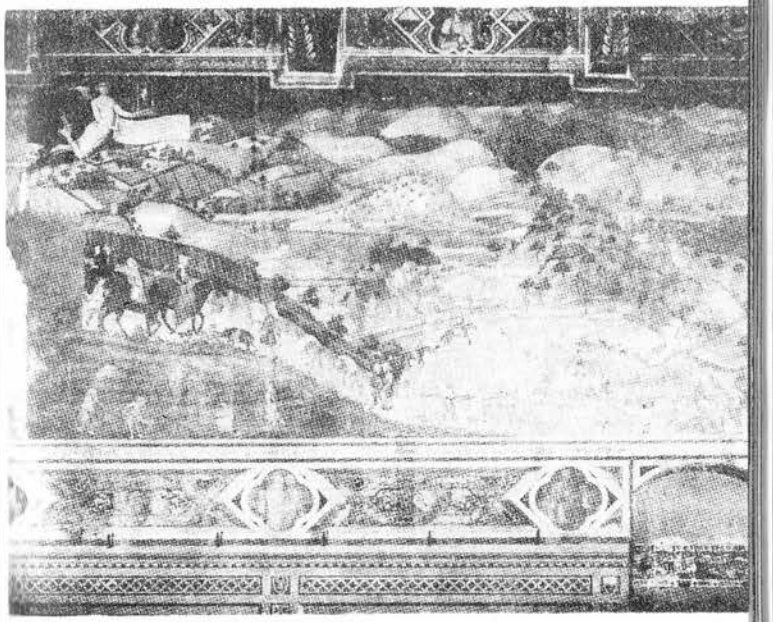


XI

XII



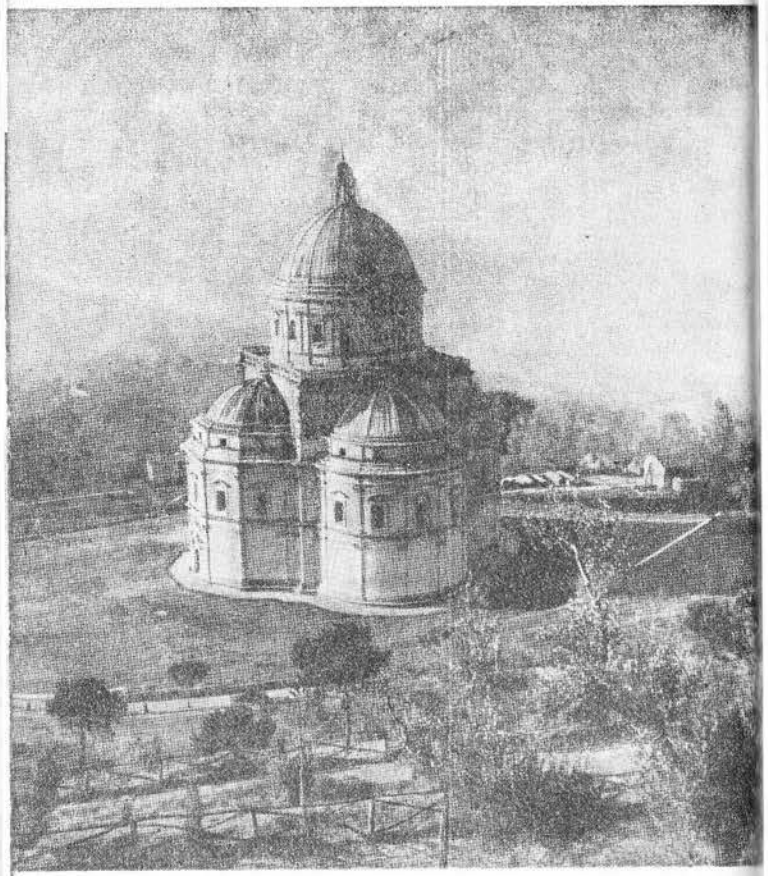
XIII

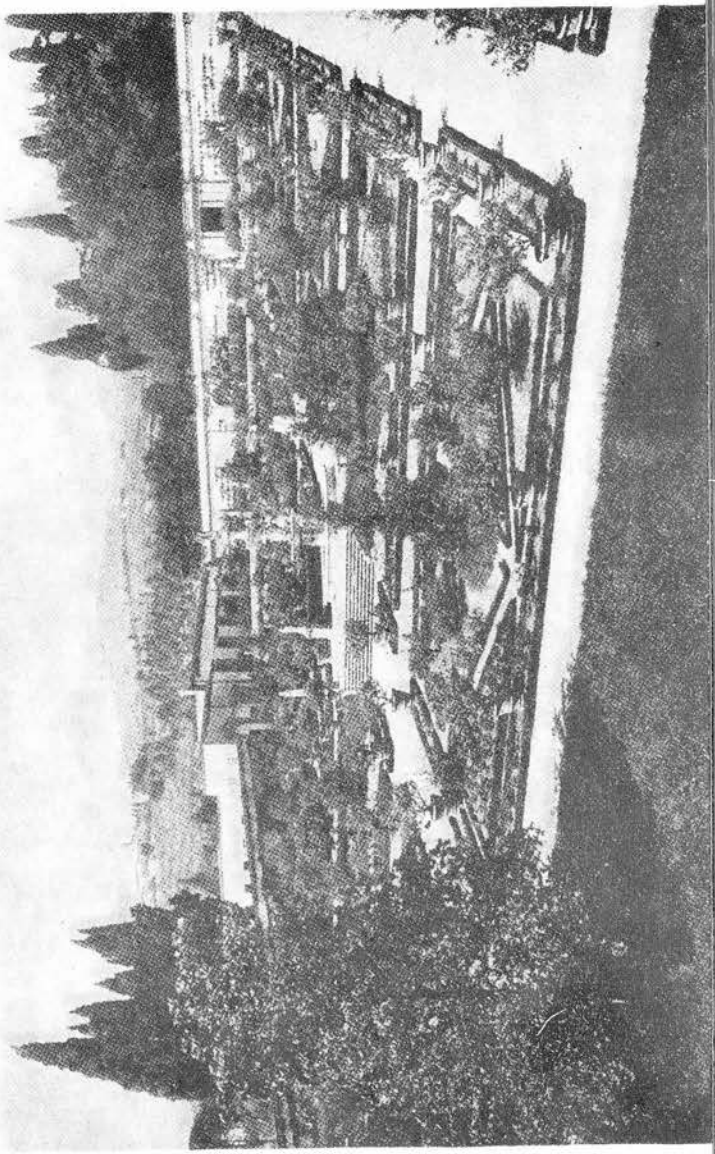


XIV

XV

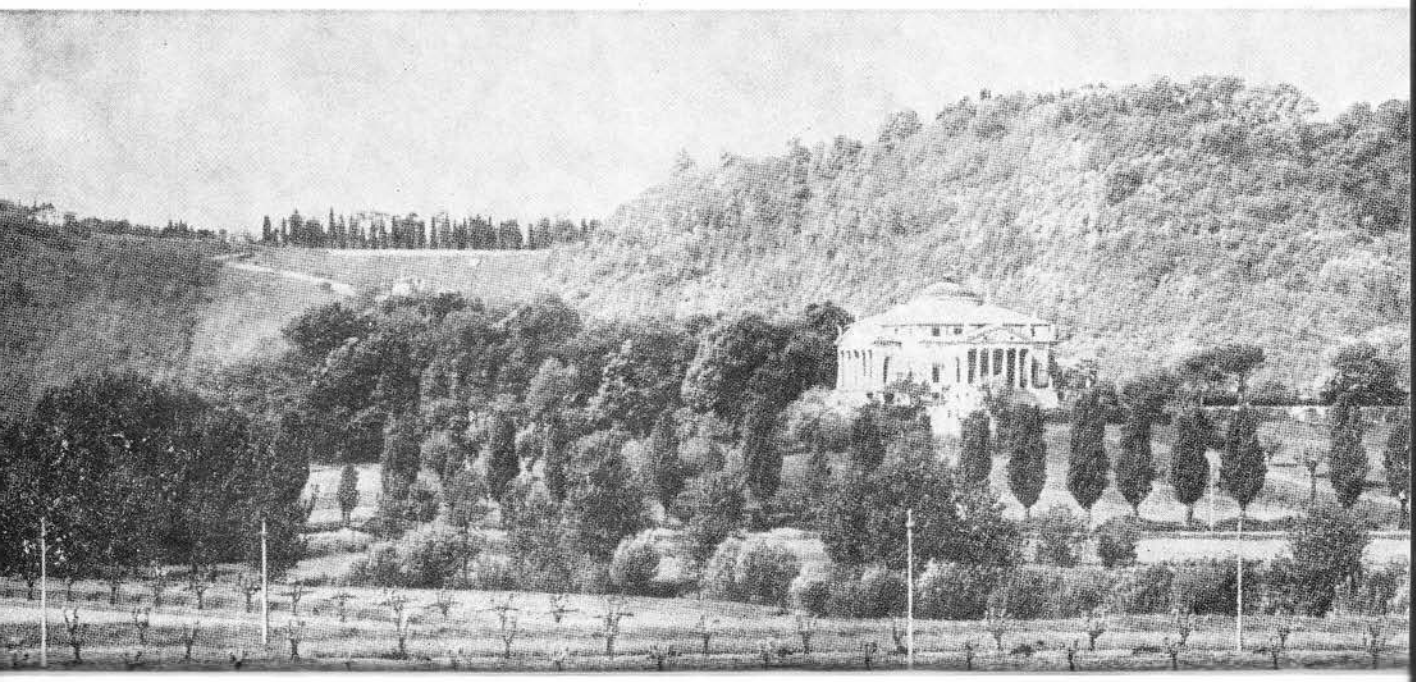
XVI

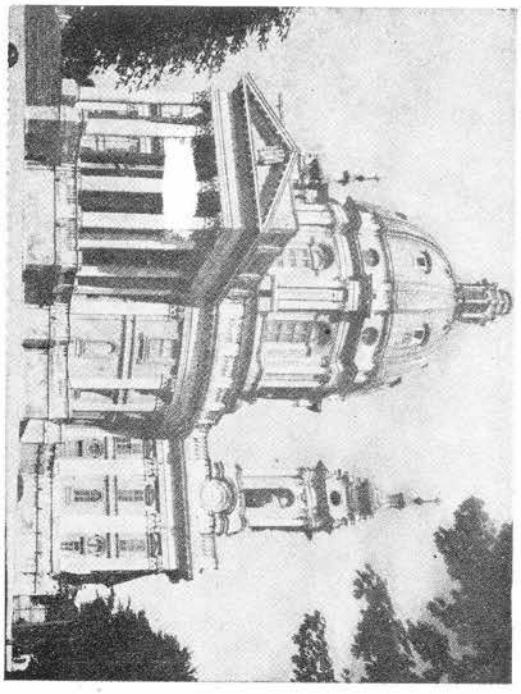




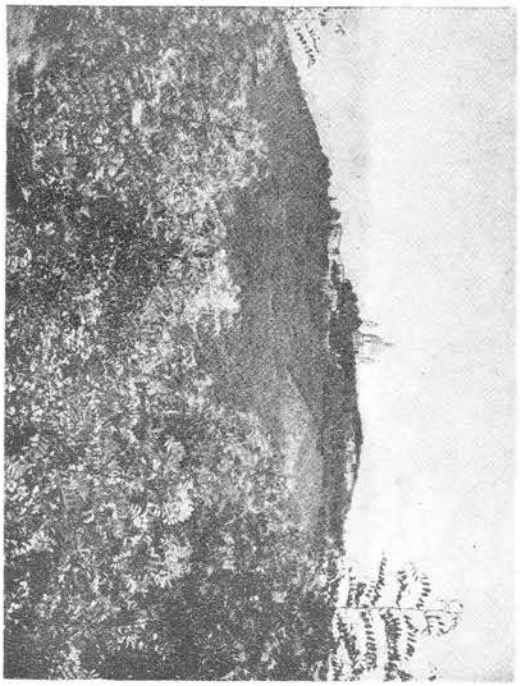
XVII

XVIII

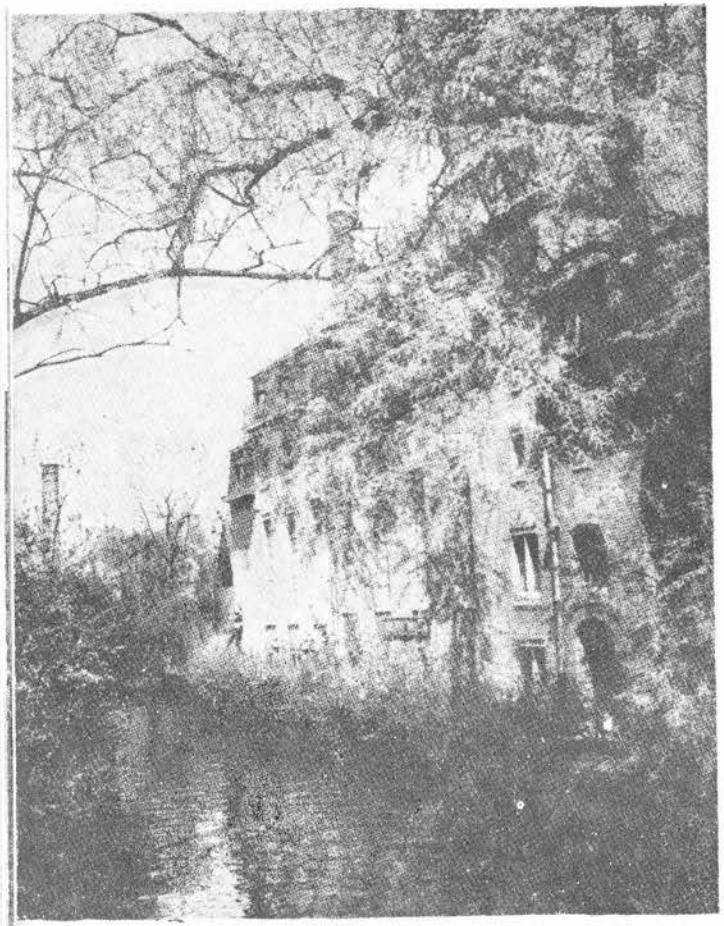




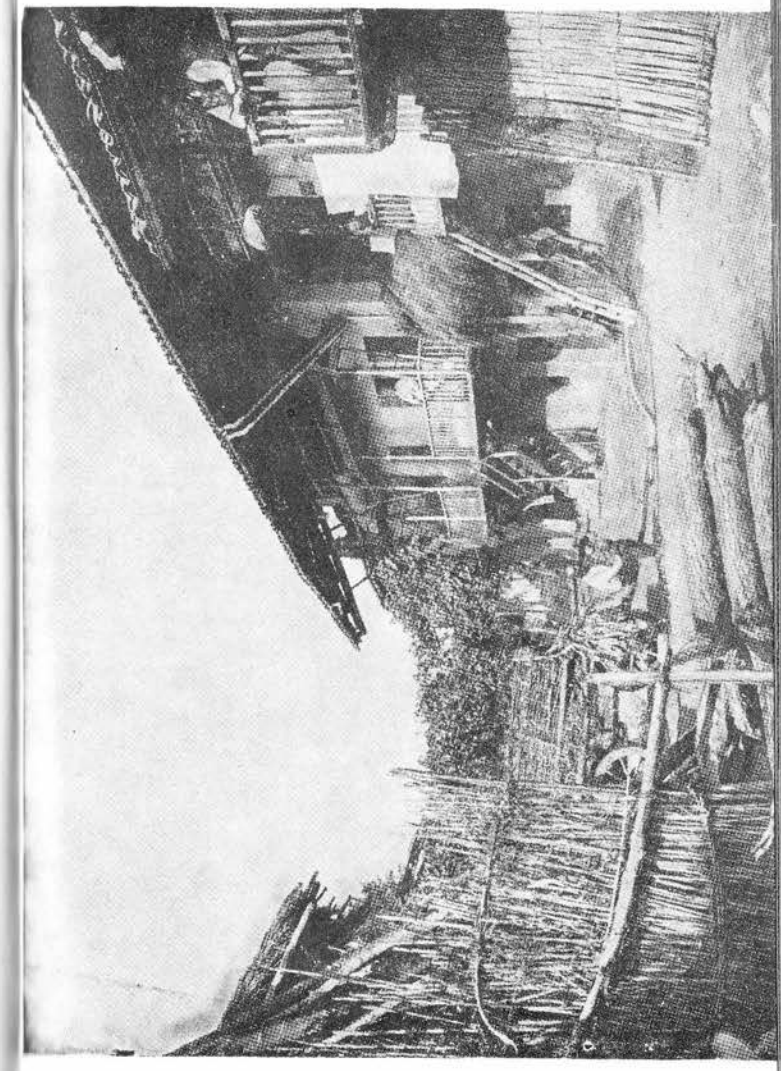
XX



XIX



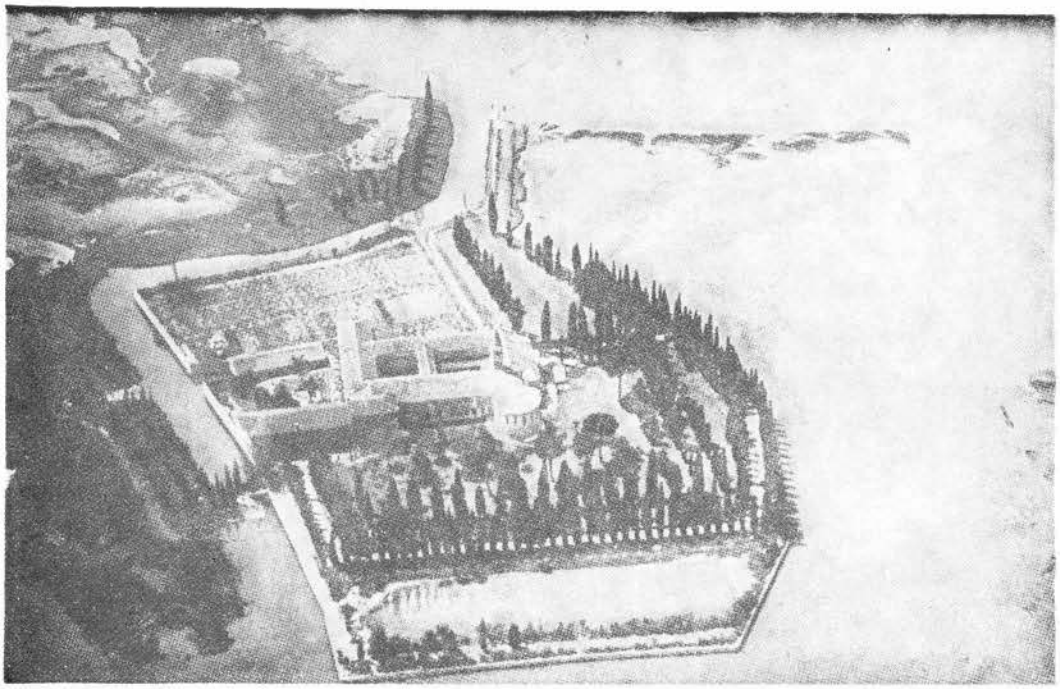
XXI



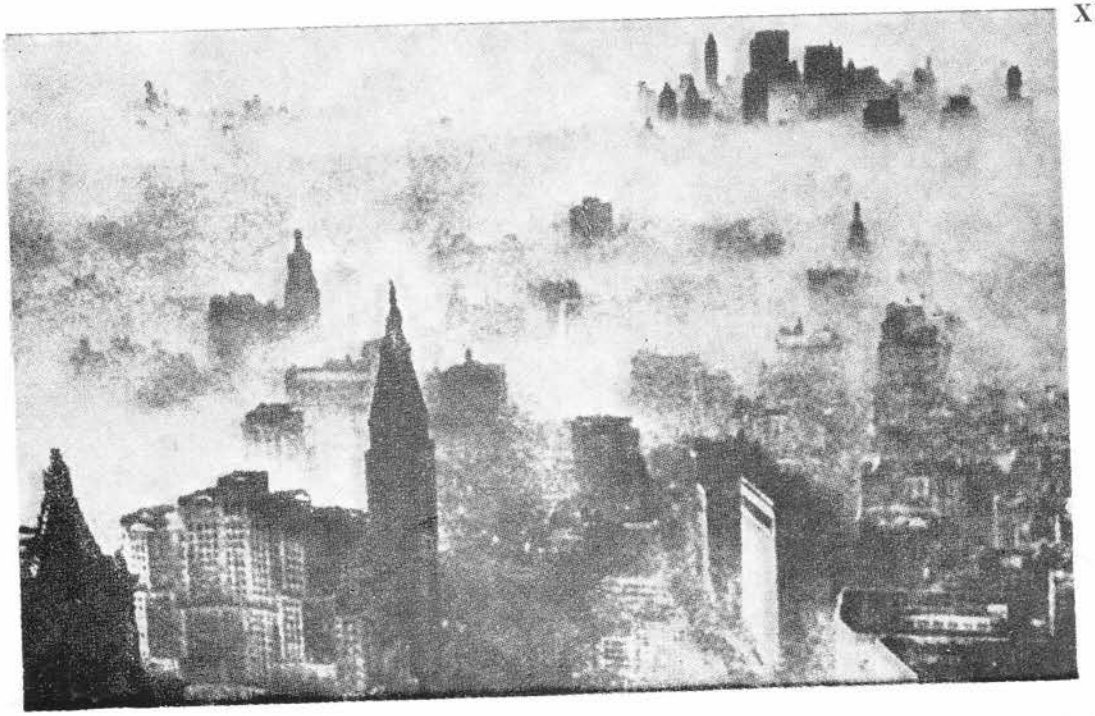
XXII

XXIII

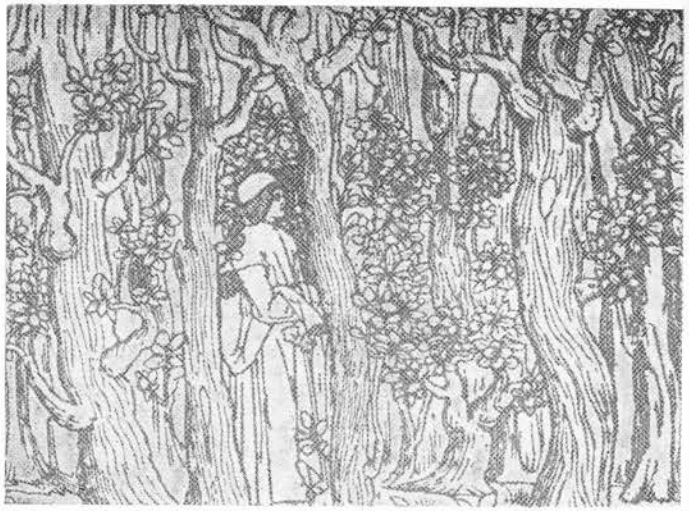
XXIV a, b



XXV

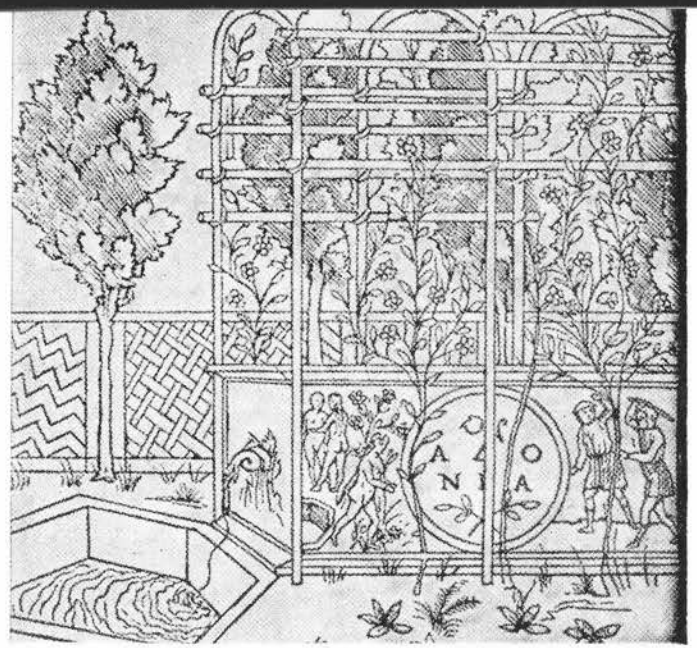


XXVI

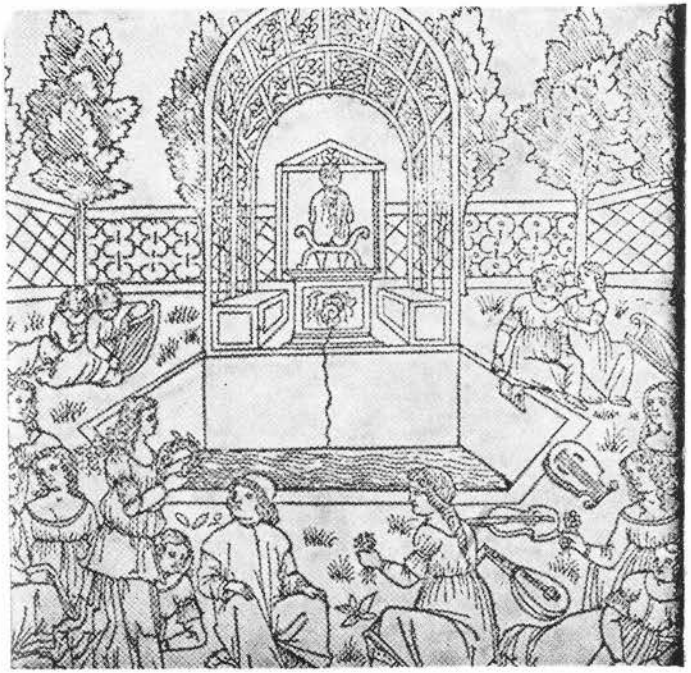


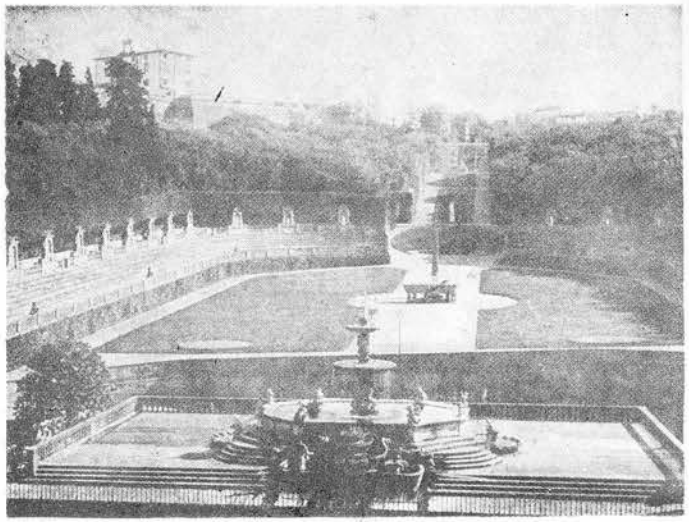
XXVII a

XXVII b



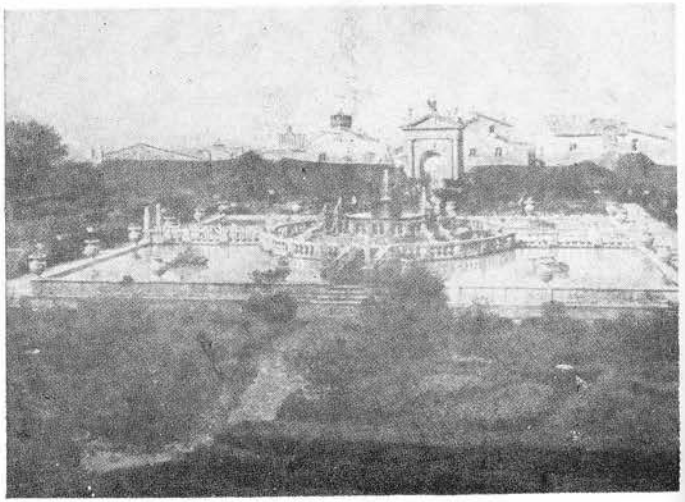
XXVIII a, b



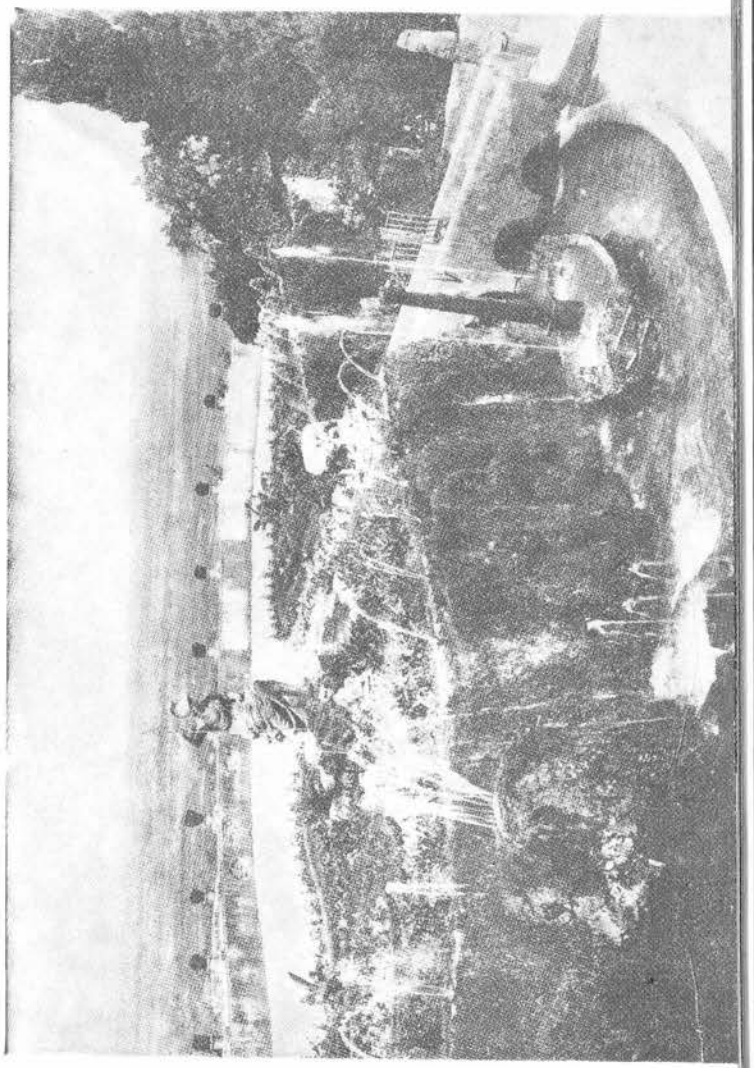


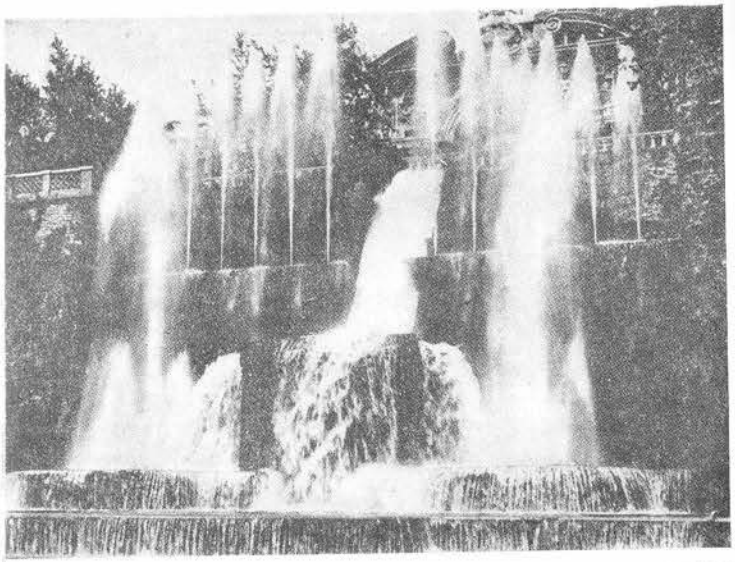
XXIX a

XXIX b

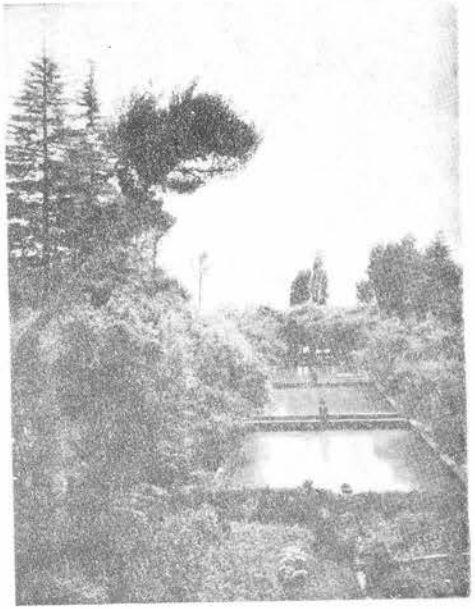


XXX



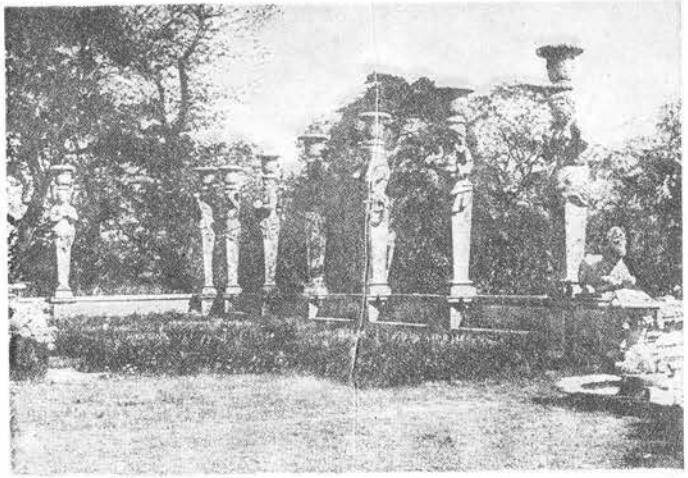


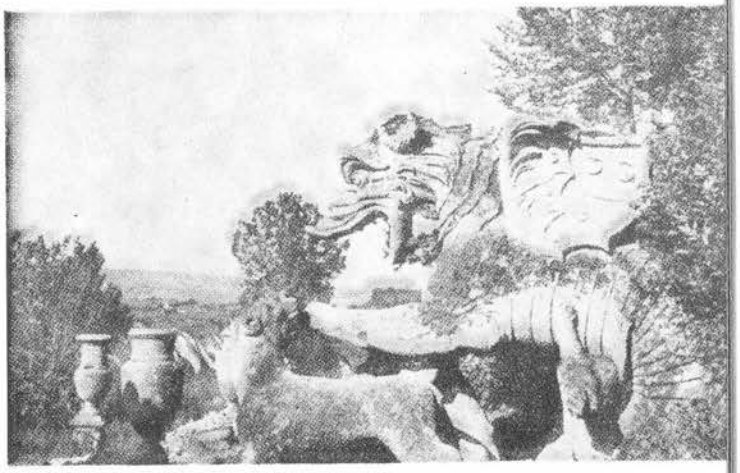
XXXI



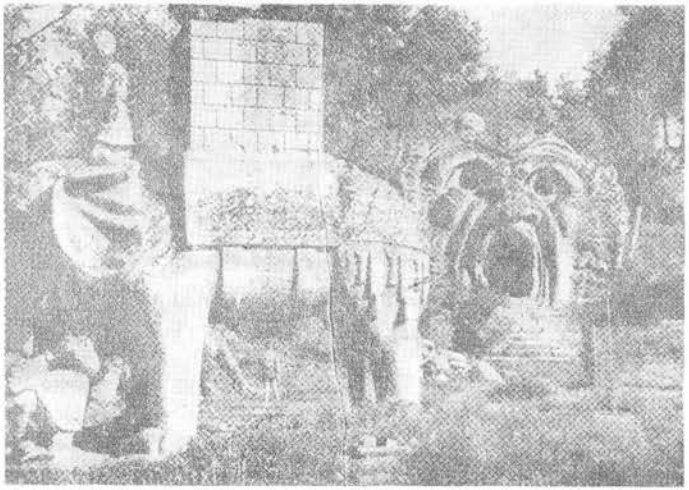
XXXII a

XXXII b



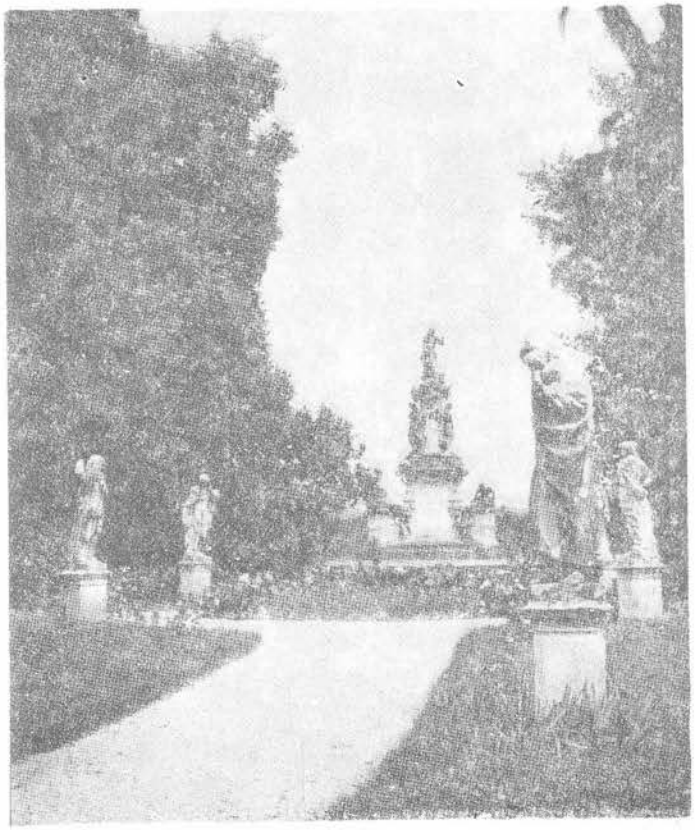


XXXIII a

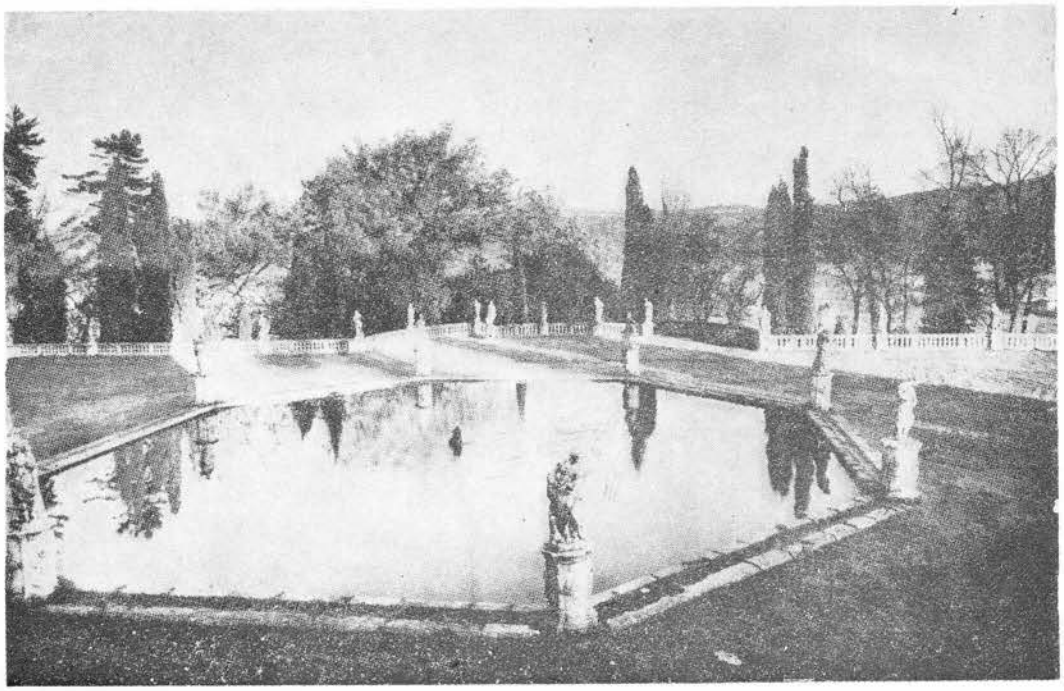


XXXIII b

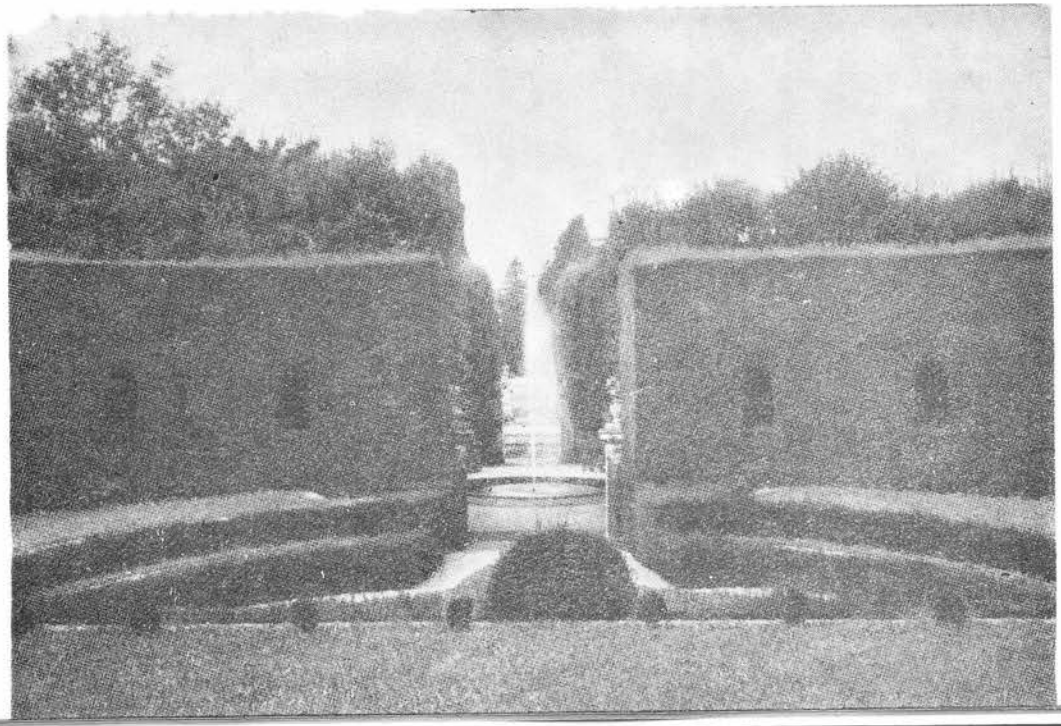
XXXIII c



XXXIV a, b



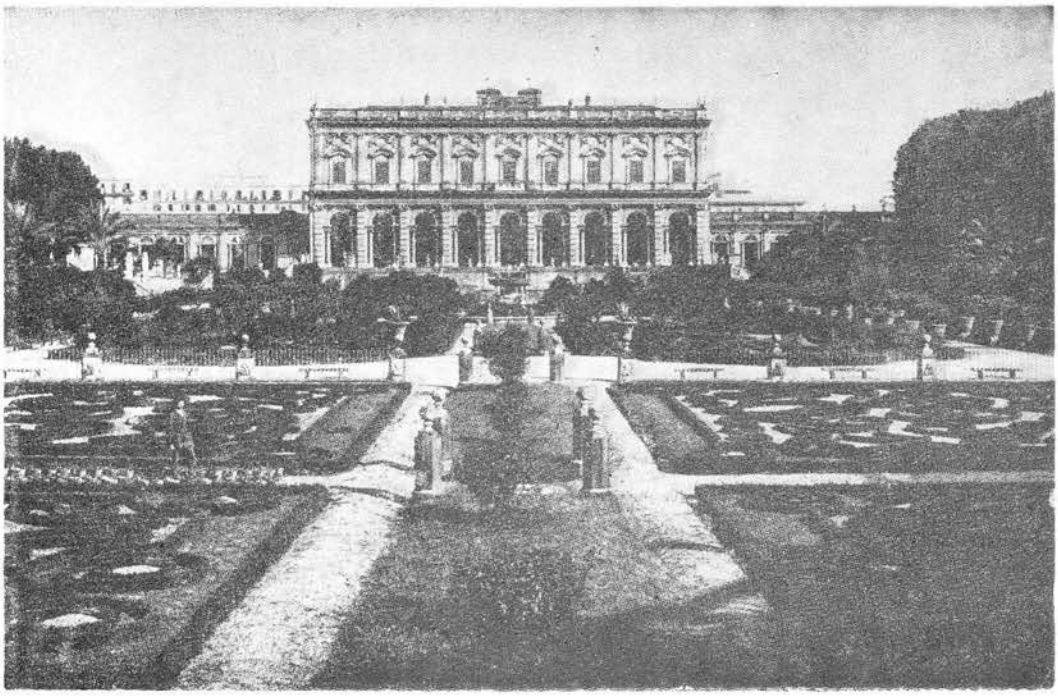
XXXV



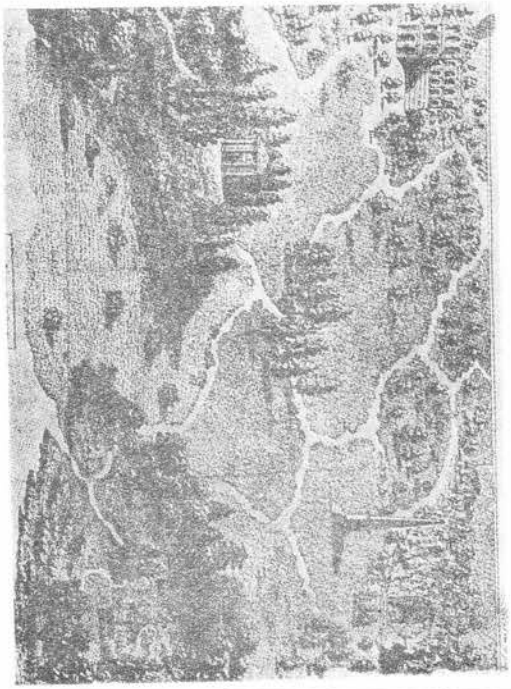
XXXVI

XXXVII

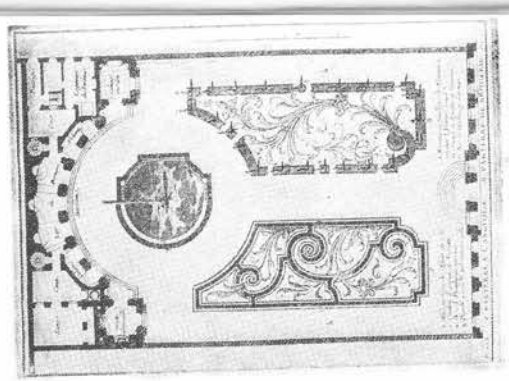
XXXVIII



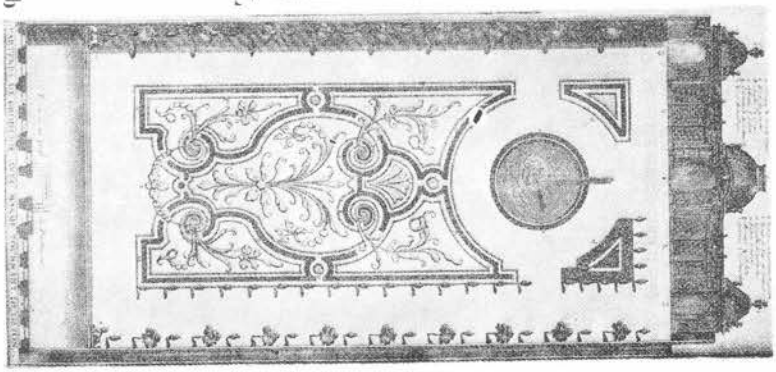
XXXIX

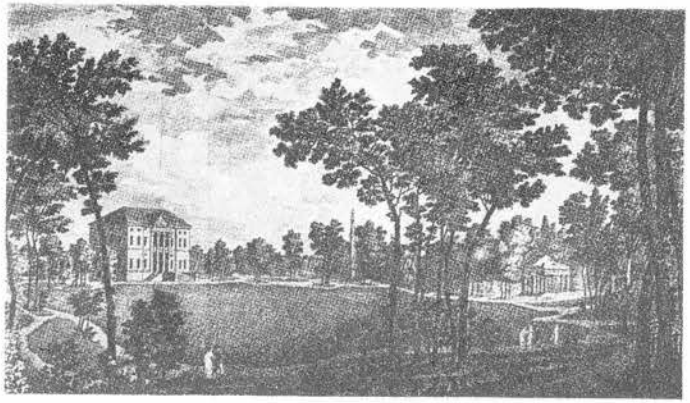


XLI a, b



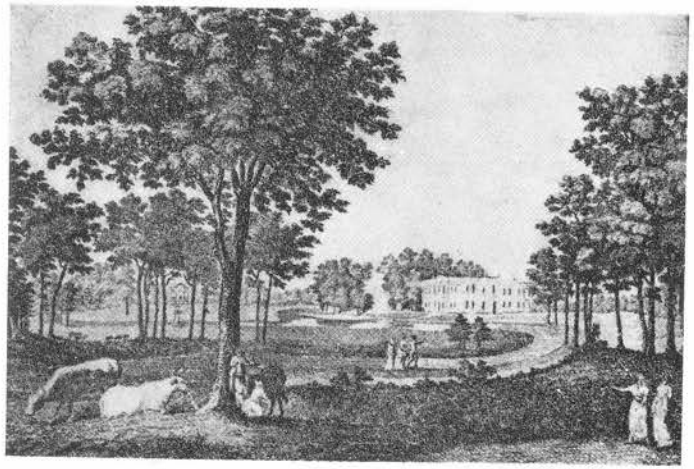
XL





XLII

XLIII



INDICE DE LOCURI

A

Aar (cascada): I, 175
Aberdeen: I, 392
Adda: II, 37
Adrianopol: II, 123
Africa: I, 440
Agrigento: II, 36, 54, 74, 75
Akragas (riul): II, 35
Alba (muntele): II, 82
Alpi: I, 323, 403, 408, 412, 421, 441; II, 17, 106, 109, 144, 150, 269, 291, 294
Alsacia: I, 400
Alster: I, 354
Amalfi: II, 217
America: II, 21, 66
Amiata (muntele): II, 171
Amsterdam: II, 94
Anatolia: II, 123
Anglia: I, 351, 352; II, 55, 121, 219, 221, 251
Anvers: I, 320
Apenini: I, 441; II, 146, 291
Appio-Tusculano (cartier): II, 93
Arcadia: II, 82
Arezzo: II, 88
Arnhem: II, 25
Asia: II, 122
Asolo: I, 360, 390
Aventino: II, 93

B

Babilon: I, 114; II, 94, 95
Baden-Baden: I, 172
Badile: II, 39
Bagnaia: II, 259
Baia: II, 217
Basel: I, 75
Bath: I, 353
Beauvais: I, 441
Bella: II, 268, 269, 272
Berlin: I, 352, 353
Bermude: I, 279
Berna: II, 110
Beviere: II, 110
Binasco: II, 39
Bingen: I, 400
Bismantova (muntele): II, 106
Boboli: II, 308, 309
Boemia: I, 351
Bologna: I, 54, 322
Bomarzo: II, 257, 259
Borghese (vila): II, 301, 302, 303, 307, 308
Bourgogne: I, 360, 389
Bosfor: II, 122, 123, 124, 125
Brazilia: I, 440
Brenta: I, 394; II, 23, 24, 31
Breuil: II, 146
Bruges: I, 320
Burgundia, v. Bourgogne

C

Cadore: II, 299
Calabria: II, 35, 127
Campagna Romana: II, 82, 91 92, 94, 96, 111, 218
Capodimonte: I, 106
Caprarola: II, 259
Capri: II, 118, 119, 227
Carso: II, 116, 117
Cascine (Le, parc din Florența): II, 120
Castelfranco Veneto: II, 292
Catania: II, 110, 119
Cavo (muntele): II, 83
Cere: II, 83
Cervinia: II, 147
Chamonix: I, 410, 413, 425
Chartres: II, 313
Chassis: I, 423
Chiaia: I, 82, 84
Chiana (strimtoarea): II, 88
Chianti: I, 394
Chiaravalle: II, 45
China: I, 440, 443
Ciane (rîul): II, 119
Cipru: I, 360
Cicero (muntele): II, 83, 87
Colli Euganei: I, 166, 167
Colmar: I, 359
Conca d'Aosta: I, 394
Constantinopol: II, 122, 123
Cornul de Aur: II, 123, 124
Cuma: II, 217

D

Domodossola: I, 169
Dresda: II, 9

E

Elveția: I, 400; II, 66, 255
Etna: II, 34
Europa: I, 351, 391, 392; II, 21, 31, 39, 219, 223, 261, 264, 306, 319

F

Ferrara: I, 323
Fiesole: II, 217
Flandra: I, 321, 329, 440; II, 24, 26
Florența: I, 162, 264, 318, 333, 390; II, 35, 215, 309, 310
Franche-Comté: I, 389
Frankfurt pe Main: I, 43, 359 361, 364, 367; II, 23
Franța: I, 94, 316; II, 39, 266
Fulda: I, 182

G

Gaeta: II, 217
Gand: I, 320, 358
Geneva: I, 196, 393
Genova: I, 79, 263; II, 227
Germania: I, 339, 450
Girgenti, v. Agrigento
Golful Neapolelui, v. Neapole
Golful Salerno, v. Salerno
Gotthard (muntele): I, 422
Grecia: I, 442, 449; II, 6
Gualdo Tadino: II, 179
Gubbio: I, 76

H

Haga: I, 320
Hamburg: II, 350, 353
Hampstead Heath: II, 10, 175, 176, 182
Heidelberg: I, 137, 139, 141, 144, 227, 252, 400; II, 179
Hohenheim: II, 247, 248

I

Istanbul, v. Constantinopol
Italia: I, 53, 80, 339, 354; II, 10, 31, 82, 90, 97, 318

J

Jena: II, 205

K

Kenya: I, 279
Kew: I, 447

L

Lacul Como: II, 269
Lacul Maggiore: II, 37, 268, 270
Laguna Venetă: I, 237, II, 144
Latiu: II, 87, 91
Lecco: II, 37
Leontini: II, 110
Liceo (muntele): II, 83

Liège: I, 176
Liguria: I, 263
Lombardia: II, 37, 41
Londra: I, 75, 78, 265, 352, 353, 444; II, 31, 93, 208
Lucca: II, 140
Ludovisi (vila): I, 263; II, 301, 303

M

Malcontenta (La, vila Foscari, zisă): I, 222
Mantova: II, 291
Marcabo: I, 53
Marea Adriatică: II, 37, 39
Marea Mediterană: I, 422
Marea Tireniană: II, 83
Marghera: I, 119, 158, 222, 324, 334; II, 30
Marmore (cascada): II, 88, 89
Marsilia: I, 423; II, 141
Martina Franca sau Martina-franca: I, 79
Meissen: I, 441
Messina: II, 35
Mestre: I, 54, 222, 272, 324; II, 30
Mexic: II, 66
Milano: I, 54; II, 36, 37, 39, 44, 147, 268
Mirafiori: II, 304
Modena: I, 166
Mont Blanc: I, 410, 412, 413, 417, 425
Monte Tabor: I, 275
Moreton Cheshire: II, 175
Mosela: I, 176
München: I, 57
Münster: II, 7

N

Namur: I, 176
Navigli di Milano: II, 37
Neapole: I, 84, 85, 86; II, 118, 119, 143, 144, 146, 213, 227, 274
Nera (rîul): I, 170; II, 89, 90
Nisa: I, 426
New York: II, 36
Nurcia: I, 171

O

Olanda: I, 321, 380, 440; II, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33
Olimpia: II, 175, 176, 182, 188
Orcia (rîul și valea): II, 171, 172
Ostia: II, 93

P

Pad: I, 93, 321, 322; II, 37, 39, 97
Padova: I, 94, 354; II, 252, 261
Palatinatul: I, 400
Palermo: I, 143; II, 137, 207
Palestina: I, 423
Paris: I, 360, 444
Parma: II, 291
Passaneto: II, 110
Passanitello: II, 110
Pausillippa: II, 227
Pavia: I, 166; II, 39
Pera (cartier): II, 122
Perugia: I, 67; II, 171
Petrajo: II, 110
Pienza: II, 171
Pontine (mlaștinile): II, 83
Portofino: I, 263
Posillipo: I, 81, 82; II, 274
Pozzuolo: II, 217
Praga: I, 162, 351, 363
Provence: I, 318
Prusia: I, 352
Puglia: II, 126, 127

Q

Quaracchi: II, 265

R

Radicofani: II, 171
Ravello: II, 216
Recanati: I, 86, 275
Reggio Calabria: II, 217
Reichenau: I, 183
Renania: I, 390; II, 124
Resecone: II, 110
Richmond: I, 198, 353
Rieti: II, 90
Rin: I, 54, 391, 395, 398, 400, 402; II, 144

Rivoli: I, 93
Roma: I, 40, 112, 114, 149, 156, 162, 173, 442; II, 91, 92, 95, 97, 100, 272, 301, 308
Rotterdam: I, 320
Ruhr: II, 36

S

Sahara: I, 404
Salerno: II, 217
San Donato Milanese: I, 158
San Gallo: II, 314
San Miniato (localitate pe colinele Florenței): II, 120
Sansepolcro sau San Sepolcro (Borgo): I, 338
San Vittore: II, 313
Savoia: I, 342, 393
Scandinavia: II, 66
Schaffhausen, v. Sciafusa
Schagen: II, 27
Sciafusa (cascada): I, 169, 172
Scoția: I, 392; II, 38
Segesta: II, 137
Sempione: II, 39
Sena: II, 225
Sibilini (munții): I, 171
Sicilia: I, 87, 264; II, 110, 111, 127
Siena: I, 333
Siracuza: II, 119, 120
Spira: I, 400
Spluga: II, 39
Spoleto: I, 76, 170
Stelvio: II, 39
Stockholm: II, 247

T

Tahiti: I, 279, 333, 445
Taormina: II, 119
Tibru: II, 83, 89, 92
Ticino: II, 37, 39
Tindari: II, 34, 36
Tivoli: I, 173; II, 260
Toce (rîu și cascadă): I, 108
Todi: I, 57, 76; II, 170, 172, 173
Torcello: I, 170
Torino: I, 44, 54, 73, 74, 93, 425; II, 147, 303, 308
Toscana: I, 45, 79, 318; II, 97, 218, 308, 318
Tracia: II, 124
Trento: I, 80
Treviso: I, 350; II, 31
Trulli: I, 79
Tyr: II, 95

Ț

Țările-de-Jos: I, 318, 319, 320, 329, 389; II, 23, 24, 28

U

Umbria: I, 45, 79, 332; II, 170, 175, 179, 318
Uppsala: I, 43
Urbino: I, 40, 80
Utrecht: I, 94, 314

V

Valentino (parcul) II, 54, 303.
Vallese: II, 39
Vallombrosa: II, 118
Velino (rîul): II, 90
Veneto: I, 322; II, 22, 126, 291, 292, 294, 298, 299, 307
Veneția: I, 83, 93, 94, 95, 96, 119, 156, 166, 254, 264, 272, 273, 305, 320, 329, 333; II, 30, 144, 269, 291
Ventoux (muntele): II, 8
Vercelli: II, 150
Verdon (rîu): II, 150
Verona: I, 361, 365; II, 291
Vezuviu: II, 225, 226, 227
Vicenza: I, 94; II, 292, 298
Viena: II, 317
Vltava: I, 363
Volterra: II, 155
Vomero: II, 143
Vulture: II, 82

W

Waterloo: II, 25
Weybridge: II, 236
Windsor: II, 236
Wooburn-farm: II, 236

Z

Zaankant: II, 28

CUPRINS

I. NATURA CA PEISAJ ȘI LIBERTATEA OMULUI 5
1. *Peisajul, orizont al libertății umane* . 5
2. *Libertatea lui Prometeu și agonia peisajului* 15
3. *Omul, meșteșugar al naturii* . . 22
4. *Peisajul ca producție umană* . . 32
Note 46

II. PEISAJUL CA PRODUCȚIE UMANĂ ȘI ESTETICITATEA SA 52
1. *Arta în peisaj și arta peisajului* . . 52
2. *Proiectare a peisajului și pierdere a infinitului* 55
3. *Arta în peisaj, căutarea Paradisului pierdut* 61
Note 68

III. ARTA PEISAJULUI, ARTA ÎN PEISAJ, CRITICA DE PEISAJ 74
1. *Peisajul ca operă de artă și lumea fără artă* 74
2. *Infinitul și tensiunea intimă a peisajului* 77
3. *Tensiunea lăuntrică a peisajului și nașterea criticii* 81
Note 84

IV. MODALITĂȚILE ȘI IDEALURILE CRITICII DE PEISAJ 87
1. *Critica, analiză formală și interpretare istorică* 87
2. *Disonanțele peisajului și judecățile criticii* 90
3. *Peisajul și valențele criticii* . . . 96
Note 101

V. DE LA CRITICA DE PEISAJ LA FILOSOFIA PEISAJULUI 104
1. *Polimorfismul criticii și istoricitatea sa* 104
2. *Critica fantastico-emoțională și peisajele reale* 107
3. *Peisajul, obiectivare a culturii subiective* 115
4. *Subiectivizarea universală a naturii* . 120
Note 127

VI. LEGITIMITATEA CRITICII ȘI FUNDAMENTAREA SA TEORETICĂ . . . 137
1. *Acreditările criticii* 137
2. *Legitimitatea criticii de peisaj și recuperarea teoretică a naturii* . . . 142
3. *Mutațiile gustului și restaurarea peisajului* 148
Note 156

VII. CRITICA DE PEISAJ ȘI IDEEA DE PEISAJ ABSOLUT 170
1. *Critica în acțiune și arhitectura în peisaj* 170
2. *Forma vie și viața în formă* . . 175
3. *Identitatea diversului, diversitatea în identic* 179
4. *Peisajul și sacralitatea jocului* . . 182
Note 188

VIII. IDEEA DE PEISAJ ABSOLUT ȘI GRĂDINĂRITUL CA ARTA 202
1. *Realitatea peisajului și absolutizarea sa* 202
2. *Conceptul de grădină și raportul său cu experiența estetică a naturii* . . 209
3. *Cristalizare și extindere a frumuseților naturii* 217
4. *Grădina engleză și poeticile de peisaj* 224
Note 229

IX. GRĂDINĂRITUL CA ARTĂ ȘI CA FILOSOFIE 245
1. *Schiller, teoretician al grădinăritului* 245
2. *Grădina ca imagine a libertății* . . 251
3. *Suveranitatea fanteziei* 257
4. *Continuitatea estetică a naturii* . . 270
Note 276

X. GRĂDINĂRITUL CA FILOSOFIE ȘI AGONIA NATURII 285
1. *Utilitarismul spațiilor verzi și esteticitatea grădinii* 285
2. *Grădina ca etalare a naturii frumoase* 290
3. *Ornamentația grădinilor și grădinile ca ornamentație* 298
4. *Natura ca ornament și împodobire a pămîntului* 310
Note 323

XI. UN BILANȚ TEORETIC REZUMATIV ÎN CHIP DE CONCLUZIE 336
Note 363

Vittorio Stella — Timp, natură și peisaj în gîndirea estetică a lui Rosario Assunto 365

Legendele și comentariile ilustrațiilor . 408

Indice 449